

دراسات في السرد الحديث والمعاصر



دكتور
أحمد محمد عوين



تليفون: ٤٤٨٠٠٠٠ - الإسكندرية

دراسات في السرد الحديث والمعاصر

دكتور

أحمد محمد عوين

وكيل كلية التربية بالعريش
جامعة قناة السويس

الطبعة الأولى

2015م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس - ٥٢٧٤٤٣٨ - الاسكندرية

الفصل الأول

مدخل إلى النثر العربي الحديث
القصة والرواية المسرحية واطفال

القصة والرواية:

ليس من شك في أن القصة العربية القديمة قبل العصر الحديث لم ينظر إليها على أنها جنس أدبي له قواعد أو رسالة فنية أو إنسانية، والقصة بوصفها جنسا أدبيا لم تنل أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث، لأن نقادنا القدماء لم يعنوا بالأدب الموضوعي ولم يهتموا كذلك بوحدة العمل الأدبي غنائيا كان أم غير غنائي، ولم ينل هذا الجنس الأدبي عناية إلا نتيجة اتصالنا وتأثرنا بالأدب الغربية.

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بدأ الوعي الفني يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الأدب الأخرى.

وقد بدأ كتابنا العرب المحدثون بتعريب موضوعات القصص الغربية مع التحوير فيها حتى تطابق الميول الشعبية وتسائر وعي الجمهور في ذلك الوقت؛ فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد متتبعا الأصل الأجنبي مستبicha لنفسه تغيير ما يشاء، وقد وجدت هذه القصص رواجاً لدى المعاصرين لها.

ومن أهم الكتاب الذين نحوا هذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطي (ت ١٩٢٤م) الذي ترجم قصة بول وفرجينى لبرناردن سان بيير وسماها الفضيلة، ومحمد عثمان جلال في ترجمته القصة نفسها بعنوان الأمانى والمنة. والشاعر حافظ إبراهيم (ت ١٩٣٢م) الذي ترجم قصة اليوساء لفكتور هوجو فحور فيها ما شاء وحذف كذلك ما شاء.

ومن هؤلاء - كذلك - رفاعة رافع الطهطاوي الذي ترجم قصة "مغامرات تليماك" للكاتب الفرنسي "فيلون"، وقد أطلق عليها الطهطاوي اسم "وقائع الأفلاك في حوادث تليماك".

وبعد هذه البدايات التي كان لها فضل السبق على ما يوجه إليها من نقد نضج الوعي الأدبي ونمت ثقافة الجماهير، ومن ثم كان لا بد من الترجمة الصحيحة، وهذا ما وجدناه بوضوح عند د/ طه حسين - د/ عبد الرحمن بدوي - عبد الرحمن صدقي - د/ محمد عوض محمد، وغيرهم. وقد كانت هذه الترجمات في معظمها غريبة وبعضها كانت تعتمد على الأدب الروسي.

وعلى هذا فقد ازداد النضج الفني عند كتابنا وقرائنا على السواء، وهذا هو ما أدى إلى إنتاج أدب عصري يتصل بعصرنا وبيئتنا، وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعي الذي تؤديه في الآداب الغربية أو تقترب من ذلك.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أننا قد تأثرنا في اتجاه القصة العام بالكلاسيكية في البداية، ثم كان التأثير الرومانسي في منهج القصص التاريخي كما يمثلها جورج زيدان (ت ١٨١٤ م) الذي تأثر منهجه بمنهج والتر سكوت وهو أبو القصة التاريخية الرومانسية في أوروبا، ثم تأثرنا بالقصص الرومانسية التاريخية في نزعتها العاطفية القومية، وأفضل من يمثل هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في قصصه مثل "منوبيا - المهلهل".

وقد تأثرت بعد ذلك القصة العربية الحديثة بالواقعية والاتجاهات الفلسفية في معالجة المشكلات الاجتماعية، وأهم من يمثل هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في قصته "أنا الشعب" وتوفيق الحكيم

في قصته "عودة الروح" وعبد الرحمن الشرقاوي في قصته
"الأرض" (١)

ومما تجدر الإشارة إليه أن الرواية التقليدية اعتمدت - في
الأساس - على مجموعة من القواعد الفنية التي التزمها الروائيون
التقليديون ؛ فقد كانت الرواية تشكل من " الحكاية " وهي القصة ذاتها
التي تدور في شكل أحداث متتابعة في إطار زمني معلوم وحدود مكانية
مبينة ، وتقع هذه الأحداث نتيجة تصرفات عدد من الشخصيات التي
تتحرك في الزمان والمكان ، والراوي يحاول نقلنا وراء هذه الأحداث
لنتتبعها بطريقة " السرد " ؛ وهو الملفوظ الروائي من قبل الراوي
منطوقا أو مكتوبا ، وذلك في سياق لغوي " الخطاب " حيث يتضمن
عناصر الحكاية .

كما عني الروائيون التقليديون - كذلك - بالبداية والنهاية
لرواياتهم ، وهما يمثلان في النصوص السردية عنصرين أساسيين لا
يقلان عن عناصر القص الأخرى في نظر التقليديين " وكثيرا ما تكون
البداية في الرواية التقليدية متعلقة بتقديم المكان أو الزمان أو الإطار
الزمكاني معا ، أو تقديم الشخصية الرئيسية ، وأحيانا كثيرة تبدأ الرواية
بدخول الشخصيات مباشرة في مجرى الأحداث في حين تكون النهاية
حلا للعقدة أو إنهاء لمصائر الشخصيات ، وبذلك يقدم المؤلف لقارئه
مفتاح العالم الذي بناه " (٢)

ويفرق الدارسون في عالم القصة بين كل من الحكاية والحبكة ؛
فالرواية - في الأساس - لا يمكن تصورها بدون حكاية تروى فتضم
الأفعال والشخصيات ، أما الخيط الذي يربط بين هذه الأفعال والشخصيات
فهو " الحبكة " التي تتتابع عبر القراءة وفق تركيب معين للبنية

السردية ، مما يخضع تلك الحكاية إلى مجموعة من الوظائف السردية المشتركة ، وهذا يحتم وجود حبكة ما تسهم في ترتيب الأحداث والأفعال ترتيبا معينا ، " وكثيرا ما يتناول الحديث عن الحبكة وفق ثلاثة مستويات رئيسية ؛ هي منطق تتابع الأفعال والأحداث الذي كثيرا ما يقوم على عنصر السببية والتوتر الداخلى الذى ينتج خاصة عن ظهور أحداث وأفعال فى طبيعتها أو نوعيتها ، أو بروز شخصيات جديدة تؤثر بصفة واضحة فى مجرى الأحداث ، كما ينتج - أيضا - عن تحويل طارئ للعلاقات السائدة بين أبرز الشخصيات القائمة فى الحكاية ، وأخيرا البداية والنهاية فى الحكاية ؛ فكل حبكة تبدأ من نقطة معينة لكى تصل فى آخر المطاف إلى نقطة أخيرة " (٣)

وأيا ما كان الأمر فإن القصة الحديثة كما اتفق النقاد على تعريفها هي تجربة إنسانية يعبر عنها القاص بأسلوب ثري سرديا وحوارا، وذلك من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة من الأفراد يتحركون فى إطار اجتماعي محدد من حيث المكان والزمان، ويحكمها امتداد معين طولا أو قصرا، مما يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة أو قصة قصيرة(٤).

وتعريف الرواية - كما يقول د/ طه وادي - هي تجربة أدبية تصور بالثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل، وهذا العالم المتخيل الذى أبدعه الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث فى الواقع المعيش، بمعنى أن حياة الشخصيات فى الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث فى واقع الكاتب.

والحياة الروائية حياة ممتدة فى الزمان؛ فقد تمتد سنة أو عدة سنوات، ولا شك فى أن هذا الامتداد الزمني يؤدي إلى توسع فى

التصوير ومن ثم إلى اتساع حجم الرواية التي تعد أطول الأشكال القصصية من حيث الحجم.

وقد يصل بعض الكتاب القصصيين إلى الطول في الرواية عن طريق تطويل عرض القضية التي تصورها الرواية، وذلك بتصوير الحدث الروائي الواحد من أكثر من زاوية، ويرصدون تأثيره النفسي والفكري والعاطفي والاجتماعي في عدد متنوع من الشخصيات، ومن ثم فقد يكون امتداد الرواية امتدادا طويلا عن طريق اتساع المدة الزمنية المصورة، وقد يكون امتدادا عرضيا عن طريق مزيد من العمق والتفصيل في تصوير الحدث الذي تدور حوله هذه الرواية.

ومن الروايات التي تقف شاهدا على تنوع أسباب الطول في الأعمال الروائية:

١- عودة الروح لتوفيق الحكيم ١٩٢٢ م:

إن سبب الطول في هذه الرواية يتمثل في اتساع الفترة الزمنية المصورة فيها؛ فهي تصور حياة أسرة ريفية انتقلت إلى القاهرة، وعاشت في حسي السيدة زينب، وهذه الأسرة تتكون من أربعة إخوة؛ هم حنفي وسليم وعبد وذنوبة ومعهم ابن أخ لهم.

وقد اجتمع كل من سليم وعبد ومحسن على حب ابنة الجيران - سنية - ولم يسلم من هذا الحب الخادم مبروك، لكن سنية ترفضهم جميعا وتقبل الزواج من رجل آخر هو مصطفى التاجر، وكان الفشل في هذا الحب يمثل نقطة التحول عند هذه الشخصيات، إذ تحولوا - جميعا - إلى حب أكبر وأجل هو حب الوطن.

٢. ثلاثية نجيب محفوظ: ١٩٥٦ م.

تمثل هذه الرواية النموذج الروائي الذي يسمّى برواية الأجيال generation وهي الرواية التي تعيش في الزمن وتمتد نتيجة لطوله، والثلاثية رواية تصور حياة أحمد عبد الجواد عبر ثلاثة أجيال؛

أ - جيل الآباء في بين القصرين.

ب - جيل الأبناء في قصر الشوق.

ت - جيل الأحفاد في السكرية.

والرواية تتناول - في شكل مسح اجتماعي وتاريخي مفصل - تطور المجتمع المصري من خلال حياة أسرة من الطبقة الوسطى فيما بين سنتي ١٩١٤ م - ١٩٤٤ م. وهي على هذا تمثل ثلاثة أطوار فكرية مر بها المجتمع المصري من حيث التكوين الاجتماعي والفكري؛

أ - فمرحلة بين القصرين تمثل فترة الإيمان المطلق بالقيم والخضوع الكامل لسيطرة الأب.

ب - فترة قصر الشوق تمثل مرحلة التردد بين الشك واليقين والحيرة بين المحافظة والتحرر.

ت - فترة السكرية تمثل مرحلة الانتماء لموقف فكري أو سلوك اجتماعي يلتزم بهما الفرد في وضوح وإصرار.

٣. رواية إنني راحلة ليوسف السباعي، ١٩٥٢ م؛

إن سبب الطول في هذه الرواية هو التعمق في عرض القضية المصورة، والرواية تقدم صورة حزينة للحب الرومانسي في إطاره الصارخ؛ حيث نجد أن والد عائدة يفرق بينها وبين الحبيب الفقير - أحمد - ولكن الأنظار تجمع بينهما بالمصادفة في المكان الذي

كانا يتقابلان فيه، ويهرب المحبان بعيدا عن الناس، ولكن الموت يخطف المحبوب فجأة فتقرر المحبوبة الرحيل معه بعد إحساسها أنها فقدت كل شيء لها في هذه الحياة. فقد جاءت الرواية كلها في شكل مذكرات بين اللحظة التي مات فيها أحمد واللحظة التي قررت فيها عايذة اللحاق به، ومن ثم فالرواية تعمق المأساة التي شكلت قصة ذلك الحب الحزين.

٤. رواية الواجهة ليوسف عز الدين عيسى (١٩٨١) (٥)؛

هذه الرواية الذي يتمثل طولها في مناقشة قضية واحدة هي الصراع الدائم والمستمر من قبل المبدع أو المفكر تجاه مقدراته والواجب الذي خلق من أجله؛ فالرواية كلها تصور ذلك الصراع الذي أداره بطل العمل "ميم نون" منذ نزل المدينة التي لا يعرفها ولا يعرف اسمها حتى مات ولم يحقق ما أراد، فالبحث عن الحقيقة لا ينتهي ولا يتوقف.

القصة القصيرة؛

أما القصة القصيرة فإنها تثير بعض الإشكاليات عندما نريد تعريفها؛ فبعض النقاد يقصر تعريف القصة القصيرة على قصرها وقلة صفحاتها مما دعا بعض الكتاب إلى تقديم تلخيص للرواية على أنه قصة قصيرة كما صنع محمود تيمور، وبعضهم يقصر تعريفها على أنها هي التي يمكن الانتهاء من قراءتها في جلسة واحدة وذلك لأنها - في نظر هؤلاء - حكاية قصيرة.

واستقر النقاد المحدثون على أن القصة القصيرة هي: تجربة أدبية تعبر بالثر عن (لحظة) في حياة إنسان، ومن ثم نستطيع الجزم

بأنها تقوم على التركيز والتكثيف في وصف لحظة واحدة، وليس معنى هذا أن هذه اللحظة لا تحتل مساحة زمنية، بل إن هذه اللحظة قد تمتد - زمنيا - ساعات أو أياما أو أسبوعا أو شهرا أو أكثر من ذلك، غير أن القاص لا يهتم فيها بالتفاصيل التي يمكن أن يهتم بها الروائي لكنه لا يُعنى سوى بتعميق اللحظة التي يصورها لكي تعطي إحياء مركزا حول ما تدل عليه.

ويجب أن تعنى القصة بتعويض بقوة التركيز وحرارة الوصف ما تفقده بقصر الحجم، ومن هنا تأتي صعوبة القصة القصيرة، لأنها ينبغي أن تتوفر فيها مجموعة من الأمور منها:

أ - ينبغي أن تكون القصة القصيرة ذات إيقاع فكري محدد الملامح.

ب - لا بد أن يسيطر عليها جو نفسي واحد.

ت - يجب أن تكون دقيقة اللغة ومركزة ومحددة في استخداماتها من قبل القاص، لأن تركيب الجملة من الناحية اللغوية قد يختل بكلمة زائدة أو ناقصة.

وتحتل القصة القصيرة في كلا الأدبين الحديث والمعاصر مكانة كبيرة؛ وذلك لعدد من الأسباب، منها أنها من حيث الشكل المكثف الموحى تلائم الإيقاع السريع لحركة العصر، كما أن هناك لحظات موحية لا يصلح للتعبير عنها سوى القصة القصيرة التي تعنى بتصوير لحظة أو موقف لا يهتم الكاتب فيهما بما قبل أو بما بعد، وإنما يهتم بكشف حقيقة كبرى من موقف صغير مألوف، والأمثلة من المجموعات القصصية وفيرة مما كتب كثرة من كتابنا.

المسرحية^(٦) :

إن فن المسرحية هو أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لهذا كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار، وأن تخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متناغم متكامل.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين المسرحية والقصة :

١- إن أول وجه للخلاف بين المسرحية والقصة المروية من حيث طبيعة كل منهما ومداها في قوة التعبير: أن المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل.

٢- إن كليهما تختار قطاعاً من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث، وتحدد الأشخاص وترسم ملامحها في ذهن المتلقي عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار، ومع هذا فإن كلا الفنين يختلف اختلافاً أساسياً في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجي وحده بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته.

ويتضح هذا الفارق إذا عرفنا كيف عرف تشارلتون القصة

المروية وهذا في قوله^(٧):

"إن القصة ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، موغل في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها في أمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها".

والثابت أن المسرحية تصور الفعل الإنساني على غير هذه الشاكلة، بل تتعامل من خلال عناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمنظر والجمهور، والمسرحية لا يمكنها - في حدود الزمن المكفول لها - أن تعالج أفعال الإنسان بالحرية نفسها التي تعالجها بها القصة المروية.

٣- إن هذا الفارق الثالث مرتبط بالنقطة السابقة؛ فإذا كان باستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل، وأن يتعقب الأجزاء الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها، ألا يكتفي بذلك بل يرى أنه من حقه أن يستمر إلى سوابق الفعل ولواحقه، وأن يتعمق في نقل صورة دقيقة ومفصلة عن واقع الحياة في صدق وأمانة، ولا ينفي أحد أن ما ذكرنا يعد من واجبات القاص.

وهذا ما يختلف تماماً مع المسرحية؛ فالمسرحية لا تختار من أفعال الإنسان إلا جانبيه المثير بحيث يكون أكثر قدرة على الإيحاء، ويكون أوثق بالحدث الرئيس أو ما يسميه ستانسلافسكي بخط الفعل المتصل.

٤- لا يمكن إغفال نطاق عمل الكاتب المسرحي المتمثل في عناصره الثلاثة (الممثل - المسرح - الجمهور) فهذه الأطر تفرض على الكاتب المسرحي ما لا يفرض على القاص:

أ - الممثل: إن طبيعته البشرية تحتم على المسرحية أن تكون أفعالها في حدود الطاقة البشرية، فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي لا يمكن لبشري أن يؤديها، وإن كان هذا يسهل على القصة المروية.

ب - العنصر الثاني المسرح: يتمثل هذا العنصر في ذلك البناء المسقوف الذي تجري فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها، مما يفرض على كاتب المسرحية أن يلتزم بحدوده، كما لا ينبغي أن تخرج التصرفات والأفعال عن حدود هذا المكان كذلك، فينعدم وجود الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة، إضافة إلى أن المسرحي لا يستطيع أن ينتقل إلى أماكن كثيرة أو ينتقل بشخصه بين الأرض والسماء بعكس القصة أو السينما مثلا بما لها من حرية مطلقة في ذلك.

ت - العنصر الثالث الجمهور: لا يمكن تصور مسرحية بلا جمهور، ومن ثم فإنه يفرض على الكاتب التزامات؛ منها أنه يحدده بزمان معلوم لا يطول حتى لا يرهق الجمهور ذهنيا وبدنيا، وينسحب هذا - كذلك - على الممثل ذاته فكيف له أن يتحمل الوقت الطويل في اليوم الواحد أو في كل يوم بلا انقطاع؟ لذلك استقر الرأي على أن يكون زمن المسرحية بين ساعتين وثلاث.

إن اللغة المسرحية بكل ما فيها من إحياءات وتفجرات كوامنها
تخدم غرضا أساسيا من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة
في تلوين الشخصية الإنسانية، وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية،
وإبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر في مسرحية دون أخرى،
مما يساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية.

ويعد الحوار في المسرحية من أهم مكوناتها الفنية بل يعد
العمود الفقري لها، فالحوار لا بد أن يلائم بين نفسه وبين موضوع
المسرحية وروحها، وهو الوسيط الوحيد للتعبير سواء جاء نثرا أم
شعرا.

وليس من شك في أن أدق الحوار وأصلحه في المسرحية هو ما
جاء مضغوطا مكثفا وموحيا في الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللحمة
الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد.

وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما، فلا ينفي ما قلنا
أن يحتتمل مجيء الحوار طويلا فيبلغ على لسان شخصية من
الشخصيات صراحة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين،
ومواقف القصة نفسها هي التي تحدد طول الحوار وقصره؛

فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن
زوس غير حوار ه وهو يكشف عن الحادثة في التحقيق الحاسم السريع
مع الراعي والرسول، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس في
مسرحية "يوليوس قيصر" أكثر طولا من الحوار الذي جرى في أثناء
مقتل يوليوس قيصر في المسرحية ذاتها، فكل موقف حال نفسية خاصة
تحدد طول الحوار وقصره.

ومهما طال الحوار أو قصر فلا بد أن تتوافر فيه صفة التركيز والبعد عن الحشو الزائد والكلمة التي لا تضيف معنى جديدا كما لا يجوز أن يكون في الحوار الطويل معنى مكرر، كما لا يجوز في الحوار القصير أن تحذف منه كلمات أو جمل مؤثرة في المعنى لمجرد أننا نريد أن يكون الحوار قصيرا.

وكما كانت المواقف تتحكم في طول الحوار أو قصره فإنه يختلف - كذلك - تبعا لعقالية المتكلم من شخصيات العمل ومستوى ثقافته؛ فليس من المقبول ولا المعقول أن يكون الحديث الذي يصدر عن شخصية كمال المثقف في ثلاثية نجيب محفوظ يتشابه مع الحديث الصادر عن شخصية أمه أمينة، كذلك لا بد أن يختلف الحوار الصادر من سوسن في رواية "العسل المر" ليوسف عز الدين عيسى وحوار الخادمة بركة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلا ينبغي أن يكون الحوار فيها مطابقا لحوار الحياة العادية اليومية، وقد يضطر الكاتب - أحيانا - إلى الكتابة في الحوار بلغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة شخصية بعينها وحتى لا يجري على لسانها لغة تبدو شاذة بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعي، فعلى الرغم من هذا - وكما يقول د/ محمد زكي العشماوي - فليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هي أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما نقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويرا لموقف من المواقف، فالعبرة دائما بالاختيار والغربة، فمما يلتزم به الكاتب حسن اختيار الحوار كما يحسن اختيار أحداثه، ومن ثم فالحوار لا بد أن يقوم قبل كل شيء على الذوق

والمهارة الفنية، بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول تروّ.

فن المقال^(٨) :

كان للصحافة أثر كبير في انتشار المقال بمعناه الحديث، وكان أسلوب المقال في بداياته الأولى أسيراً للصنعة البديعية التي كانت سمة سائدة في الكتابة في عصور الضعف والانحسار السابقة على العصر الحديث، لكن الكتاب ما لبثوا حتى خلصوا أنفسهم من ربة هذا الأسلوب وتحرروا في كتاباتهم إلى حد كبير.

المقال يعد من أبرز فنون النثر الفني، وعلى هذا فن المقال ليس جديداً على العرب لأن النثر الفني في تراثنا العربي حافل بألوان الكتابة التي تقترب من المقال في إطاره العام موضوعاً وأسلوباً، وهذا بخلاف بقية فنون النثر التي سبقت الإشارة إليها من قصة ورواية ومسرحية التي كانت لها أصول غريبة إلى حد كبير يجعلنا نجزم بأن نشأتها كانت غريبة.

والمقال قطعة نثرية تتناول جرنية من جزئيات التفكير الإنساني وتعبّر عن رؤية كاتبها وتجربته الخاصة، وقد تحكي موقفاً عرضاً له أو خاطرة ألحّت عليه أو انطباعاً يود التعبير عنه أو تعليقاً على قضية مثارة أو حادثة لها دلالتها أو حقيقة هداه إليها تأمله.

ويستخلص د/ محمد يوسف نجم من تعريفات النقاد وآراء المفكرين تعريفاً أقرب إلى أن يكون شاملاً، يقول فيه:

"إن المقالة الأدبية قطعة نثرية محددة الطول والموضوع، تُكتب بطريقة عفوية سريعة، خالية من الكلفة والرهق" ويشترط لها أن

تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب، وهذا التعريف ينطبق على المقالة بمعناها الضيق.

أقسام المقال:

يقسم النقاد فن المقال تأسيساً على مفهومه الأدبي الدقيق وعلى أساس تنوع صورها قسمين أساسيين:

١. المقالة الذاتية.

والمقالة الذاتية هي التي تقترب من المعنى الحقيقي للمقالة بمفهومها الأدبي الدقيق، وتتنوع بعد هذا من حيث مجالها العملي إلى أنواع كثيرة؛ منها:

أ. المقالة الشخصية:

وهي تعبير فني صادق عن تجارب الكاتب الخاصة والرواسب التي تتركها انعكاسات الحياة في نفسه، وهي في أحسن حالاتها ضرب من الحديث الشخصي والثروة والمسامرة والاعتراف والبوح، ولكنها تمتاز - إلى جانب ذلك - بروعة المفاجأة وتوقد الذكاء وتآلق الفكاهة ولا تخلو من السخرية الناعمة أو الحادة.

ب. مقالة النقد الاجتماعي:

وهي تنقد العادات البالية في المجتمع، سواء أكانت قديمة موروثاً أم جديدة مستحدثة، والكاتب يعتمد في هذا النوع على ملاحظة دقيقة وقدرة على إحكام الوصف وإجادة التحليل واتزان في الحكم وعمق في التأمل وبراعة في التهكم والسخرية.

٣. المقالة الوصفية:

وتعتمد في الأساس على دقة الملاحظة والتعاطف العميق مع مفردات الطبيعة، كما تعتمد - كذلك - على الوصف الرشيق المعبر الذي ينقل أحاسيس الكاتب وصورة الطبيعة كما تنعكس على مرآة نفسه بصدق وإخلاص، وغاية الكاتب الأساسية في هذه المقالات تتشثل في تصوير البيئة المكانية التي يعيش فيها الكاتب.

٤. وصف الرحلات:

وفي هذا النوع من المقالات يصور لها الكاتب تأثره بعالم جديد لم يألفه والانطباعات التي تركها في نفسه المشاهد والآثار.

٥. مقالة السيرة:

وهي صورة حية لإنسان حي، تختلف عن الترجمة في النوع والدرجة الفنية؛ فكاتب التراجم يعنى بجمع المعلومات وتنسيقها وعرضها عرضا علميا واضحا، ولكنه يتوارى خلف موضوعه ولا يحاول أن يكشف الغطاء عن شخصيته في كثير أو قليل. أما كاتب السيرة المقالية فإنه يصور لنا موقفا إنسانيا خاصا من شخصية إنسانية، فيعكس لنا تأثره بها وانطباعاته الخاصة عنها، ويحاول أن يخطط معالمها الإنسانية تخطيطا فنيا واضحا معتمدا على التنسيق والاختيار، بحيث تتراءى لنا الشخصية الموصوفة وكأنها حية متحركة تحدثنا ونصغي لها وتروقنا بعض صفاتها فنعجب بها أو نستاء منها فننفر منها، ومقالة السيرة بالنسبة للسيرة الكبيرة كالأقصوصة بالنسبة إلى القصة.

ح. المقالة التأملية:

وهي تعرض لمشكلات الحياة والكون والنفس الإنسانية وتحاول أن تدرسها درسا لا يتقيد بمنهج الفلسفة ونظامها المنطقي الخاص، بل تكتفي بوجهة نظر الكاتب وتفسيره الخاص للظواهر التي تحيط به.

٢. المقال الموضوعي:

هذا النوع من المقال يختلف عن المقال الذاتي؛ فالتركيز فيها يكون متجها بصفة أساسية إلى الموضوع الذي يتنوع بين أن يكون بحثا علميا أو فلسفيا أو اجتماعيا أو أخلاقيا أو تاريخيا، ولا يربطها بالمقال بمفهومه الأدبي الدقيق سوى اصطناع الأسلوب والبناء العام، وتختفي فيه إلى حد كبير الجوانب الذاتية والتعبير عن شخصية كاتبها أو رؤيته الخاصة.

وتعد هذه النوعية من المقالات أثرا لنجاح أسلوب المقال الأدبي في عرض الحقائق ومبلغ تأثيرها في القراء، فالباحثون والعلماء قد استعاروا رداء المقال ليظهروا - من خلاله - نتائجهم العلمي رغبة في إمتاع قرائهم وأملا في جذبهم إلى تفهم ما يؤدونه إليهم دون إملال وإثقال.

يحدد أحمد الشايب خطة المقال الموضوعي فيما يأتي:

١. المقدمة:

تتألف المقدمة من مجموعة من المعارف مسلم بها لدى القراء، ويجب أن تكون قصيرة متصلة بالموضوع، معينة على فهمه بما تعد النفس له وما تثير فيها من معارف تتصل به.

٢. العرض أو صلب الموضوع:

ويتمثل هذا العنصر في النقاط الأساسية سواء في ذلك أن تنتهي بنتيجة واحدة أو عدة نتائج هي - في الواقع - متصلة معا وخاضعة لفكرة أساسية واحدة، ويجب أن يكون العرض منطقياً يقدم الأهم على المهم، ومؤيداً بالبراهين، ويتبغي أن يكون - كذلك - قصير القصير أو الوصف أو الاقتباس، متجهاً إلى الخاتمة لأنها مناره الذي يقصده.

٣. الخاتمة:

يمثل هذا العنصر الثمرة التي يهدف الكاتب الوصول إليها في نهاية مقالته، وعندها يكون السكوت، ومن ثم فإنها يجب أن تكون نتيجة طبيعية للمقدمة والعرض، كما ينبغي أن تأتي واضحة وصريحة وملخصة للعناصر الأساسية المراد إثباتها، حازمة تدل على اقتناع وتيقن لا تحتاج إلى شيء آخر لم يرد في أصل المقال.

نماذج من المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات:

يقول د. أحمد عبد الغفار عبيد في كتابه "المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات، منهجه - قضاياه - ظواهره الفنية":

يعد الزيات أحد أعلام الرعيل الأول من جيل العمالقة الذين قامت على أكتافهم حركة الفكر، والنهضة الأدبية والثقافية في النصف الأول من القرن العشرين، وهو - في ذلك - تربطه حسين والعقاد والمازني وهيكل والرافعي وأحمد أمين وغيرهم ممن حملوا لواء الصحوة الإصلاحية، وأرسوا دعائم اليقظة الشاملة، وتفتحت عيونهم على الثقافات الإسلامية والعربية الأصيلة، وأضافوا إليها اطلاعا واعيا على الثقافات ومناهج البحث عند الغربيين، فأفادوا من عطاءاتها النافعة.

ولعل القارئ يشاركني الرأي في أن الزيات لم يحظ من الشهرة وذيوع الصوت بمثل ما حظي به بعض أعلام جيله، على الرغم مما تميز به نتاجه الفكري والأدبي من صفات الأصالة ودلائل استقلالية الفكر، واستواء الرأي.

وتفسير ذلك - في اجتهادي - أن الزيات كان هادئ الطبع، متزن العقل، راجح الحلم، هذا من حيث صفاته الشخصية. يضاف إلى ذلك أنه كان منصرفا بطباعه عن تيارات الحياة السياسية، فلم يخض غمارها، ولم يشأ أن يجازف بمصارعة لججها، ومن ثم أخذت جهوده وإبداعاته طابعا خاصا، ولم تحدث من الدوي، أو تجتلب من المعارك مثل ما نالته مواقف وكتابات غيره كالعقاد وطه حسين.

ومع ذلك فليست جهود الزيات وآراؤه الإصلاحية وإسهاماته الفكرية والأدبية بأقل ولا أهون شأنًا من جهود رفاقه، بل لعلني لا أكون

مسرفا إذا قررت أن منهج الزييات في الإصلاح والإبداع من أعدل المناهج وأصوبها وأصدقها بتراث أمتنا وقيم مجتمعاتنا، بكتاباته وآراؤه تميزت بارتفاعها عن سرف الهوى، وجموع العناد وحسب الإغراب وشهوة المخالفة، كما هي الحال عند طه حسين بصورة سافرة، أو عند العقاد وأحمد أمين على استحياء.

كما أن الزييات لم يسرف في التقليد كما فعل الرافعي؛ فهو - إذن - نمط فريد في فكره ورأيه وإبداعه، نمط يستأهل من جيلنا الذي تابع واستوعب معارك هؤلاء الرواد، وغير ما شاب أفكارهم من شطط، وما داخلها من زلل أن يدرس نتاجه المتزن، ويتفرس منهجه القويم، ويستفيد من فكره القاصد.

وبعد هذا العرض يجدر بنا أن نأتي بعدد من النماذج التي تعبر عن المقال في بعض أقسامه، ومن ذلك المقال الاجتماعي، ونمثل له ببعض ما كتب أحمد حسن الزييات:

كتب أحمد حسن الزييات بعنوان "كيف أعلن محمد حقوق الإنسان"؟ وهذا المقال يبرز تأثير الزييات بالنزعة الإسلامية في روحه وتغلغلها في وجدانه، وحضورها ومثولها في وعيه وعقله.

أشار الزييات في مطلع هذا المقال إلى إعلان هيئة الأمم المتحدة إعلان حقوق الإنسان في شهر ديسمبر من عام ١٩٤٩ م. وتساهل الزييات - بعد ذلك - عن المعنى الذي يريده الغربيون من لفظ "الإنسان" الذي أعلنوا له هذه الحقوق، وأبدوا تجاهه ذلك العطف.

ثم يجيب الزييات عن التساؤل الذي طرحه قائلا:

"أغلب الظن أنهم يريدون بإنسان هذه الحقوق ذلك الإنسان الأبيض المترف الذي تحضر من أصلاب اللاتين أو السكسون أو

التوتون، أما الإنسان الأحمر في أمريكا فهو في رأي أبناء العم سام ضرب مهين من الخلق، عليه كل واجب وليس له أي حق، ولكن وجوده المعذوم في بلاد الديمقراطية بواشنطن، وأكبر لعنة على تمثال الحرية بنيويورك! وأما الإنسان الأسمر والأسود في إفريقيا، أو الأخضر والأصفر في آسيا، فهو - في نظر الفرنسيين والإنجليز - نوع من بهيمة الأنعام، وجنس من المواد الخام، يُولد ليسخر، ويروض ليستثمر، وينتج ليستهلك، وهو موضوع الخصومة في السلم، ومادة الغنيمة في الحرب، ولكن حقه المهضوم بين أمم العلم والدستور في نظر المسلمين اتهاماً لصحة الثقافة في جامعات فرنسا، وإنكاراً لحقيقة العدل في برلمان إنجلترا!

ومن هذا التفسير المزور لمعنى الإنسان في القديم والحديث اضطرب الأساس وفسد القياس واختلف التقدير، فكل جنس وزنه، وكل لون قيمته، وكل دين حسابه. ومدار الوزن والتقويم والحساب على قدرة الإنسان وعجزه، لا على إنسانيته وفضله.

فالعلم والغنى والقوة سبيل السيادة، والجهل والفقر والضعف سبيل العبودية، والسيادة حق ليس بإزائه واجب، والعبودية واجب ليس بإزائه حق.

المسلمون - وحدهم - هم الذين يفهمون الإنسان بمعناه الصحيح، لأنهم أتباع محمد، ومحمد - وحده - هم الذي أعلن حقوق الإنسان بهذا المعنى لأنه رسول الله.

والله - وحده - هو الذي ألهم رسوله هذه الحقوق، لأنه أرسله رحمة للعالمين كافة. أرسله رحمة للذين استضعفوا في الأرض لقلّة

المال كالمساكين، أو لفقد العشير كالموالي، أو لضعف النصير كالأرقاء، أو لطبيعة الخلقة كالنساء، فكفل الرزق للفقير بالزكاة، وضمن العز للذليل، ويسر الحرية للرقيق بالعتق، وأعطى الحق للمرأة بالمساواة.

والمستضعفون الذين رحمهم الله برسالة محمد لم يكونوا من جنس مبين، ولا من وطن معين، إنما كانوا أمة من أشتات الخلق وأنحاء الأرض اجتمع فيها العربي والفارسي والرومي والتركي والهندي والصيني والبربري والحبشي على شرع واحد هو الإسلام، وتحت تاج واحد هو الخلافة.

والإسلام الذي يقول شارعه العظيم "لقد كرمتنا بني آدم" لم يخص بالتكريم لونا دون لون، ولا طبقة دون طبقة. إنما ربا ببني آدم جميعا أن يسجدوا لحجر أو شجر أو حيوان، وأن يخضعوا مكرهين لجبروت كاهن أو سلطان.

كان اليهود يزعمون أنهم أبناء الله وأحباؤه، وسائر الناس سواء والعدم! وكان الرومان يدعون أنهم حكام الأرض وما سواهم خدم! وكان العرب يقولون إنهم أهل البيان وما عداهم عدم! وكان الهنود يعتقدون أن الله خلق البراهمة من فمه والرجبوت من عضده والمنبوذين من رجليه، ولا يستوي الأمر بين رأس وكتف وقدم. "سبحانه"

وكان النظام الاجتماعي كله قائما على الامتياز بالجنس أو بالدين، وعلى السادة بالنسب أو بالمال، حتى جاء محمد اليتيم الفقير الأمي بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله، فأعلن المساواة بقول الله عز اسمه: "إنما المؤمنون إخوة" "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا، إن أكرمكم عند الله أتقاكم"

وأكد لها بقوله صلوات الله عليه: "الناس سواسية كأسنان المشط" "لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى، كلكم لآدم، وأدم من تراب".

ثم كان الرقيق والمرأة شيئين لا يملكان ولا يتصرفان، فضيق الإسلام حدود الرق، وجعل كفارة الذنوب على الصدقة والعتق، وسوى بين الرجال والنساء بين الحق والواجب.

ثم أعلن حرية العقيدة بقول الله تعالى: "لا إكراه في الدين، قد تبين الرشد من الغي" "ولو شاء ربك لآمن من في الأرض كلهم جميعا، أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين؟" واحترم عقائد أهل الكتاب، وضمن لهم حرية العبادة، وأمان العيش، وعدل القضاء، وأمر الولاة أن يرعواهم ويعطفوا عليهم، وأوصى المسلمين أن يبروهم ويقسطوا إليهم، ثم أعلن الإسلام حرية الفكر والرأي، فلم يقبل إيمان المقلد ولا حكم المستبد، وأمر بالنظر في ملكوت السماوات والأرض، ووسع صدره لأهل السياسة حتى تعددت الأحزاب، ولأهل الجدل حتى كثرت الفرق، ولرجال الفقه حتى تنوعت المذاهب.

وسمح لأهل الذمة وأصحاب النحل أن يدعوا إلى أديانهم ويدفعوا عنها في المدارس والبيع، ونهانا ألا نجادلهم إلا بالتي هي أحسن.

ثم احترم الملكية، وثبت لها الأصول، ونظم المواريث ورتب عليها التعامل. وهذه هي جماع الحقوق الطبيعية التي كفلها الإسلام للإنسان على اختلاف ألوانه وأوطانه وألسنته.

أعلنها محمد بن عبد الله منذ ثلاثة عشر قرنا ونصف قرن، والأمر يومئذ للجهالة، والرأي للضلالة، والحكم للشغيان، فأنقذ بها

الإنسانية من إسهار المادية والعصبية والأثرة، ثم أكرمها ونعمها وهداها الطريق المستقيم إلى نظام أكمل وعالم أفضل، وحياة أسعد.

ولكن الإنسانية - وأسفاه - أضلت هذه السبيل! أضلها أولئك المنافقون الذين يعلنون لها اليوم هذه الحقوق، وهم يُسرون في أنفسهم تأكيد الامتيازات وتأييد الفروق".

وقد حرص أحمد حسن الزيات في كثير من مقالاته النابعة من هدى الإسلام على إيقاظ الضمير لدى المسلمين، وتقوية الوازع الذاتي الذي يعد دعامة أساسية من دعائم الأخلاق، كما يرسى ويغرس معاني التراحم والتكافل والإخاء بين بني الإنسان، ومن ذلك مقاله بعنوان "هل لأغنيائنا وطن؟" يقول فيه بعد افتتاحية المقال مجيباً عن تساؤله الحائر: "الواقع الذي لا مرأى فيه أن ليس لأغنيائنا وطن، إنما لهم قصور لإتلاف النعمة، ومزارع لعصر الفلاح، وبرك لصيد البط، وميادين لسباق الخيل، وأندية لقتل الوقت، ومنازه لإظهار الأبهة.

هل سمعت أن غنيًا من الأغنياء أو أميراً من الأمراء قال: إن له وطناً فتبرع له بطائرة في الجيش، أو بجائزة في المعارف، أو بكرسي في الجامعة، أو بمستشفى في الصحة، أو بملجأ في الأوقاف؟

ولئن سألتني عن تعليل ضعف الوطنية من هؤلاء الناس لأقولن لك: إنني عنه عاجز. ومن الصعب على العقل أن يتصور أن أصحاب المجد وأصحاب السعادة لا يجذون في أنفسهم من الحب لمصر الحبيبة الخصيبة، ما يجده الإنسان الفطري للغابة السليبية والبادية الجديدة".

ثم يقول مؤكداً تقصير الأغنياء في مصر وقعود هماتهم واشتغالهم بصغائر الشهوات وتافه الملذات، في حين يعنى الأغنياء الوافدون بشئون الاقتصاد والتجارة، ويؤدون للوطن خدمات نافعة،

ليس بدافع الوطنية، وإنما بدافع الكسب المشروع، والجد المثمر، يقول في ذلك:

"يكاد النيل يعتقد أن أكثر الأجانب الذين يعيشون فيه خير له من أكثر الأغنياء الذين يعيشون عليه! لأن أولئك يعاملونه معاملة الراعي الذي يحلب ويرعى، وخولاء يعاملونه معاملة العلق الذي يُمتص ويهمل، فأينما رأى التجارة والعمارة والإنتاج رأى ضيوفه، وحيثما رأى الإسراف والإتلاف والتبطل رأى أهله؟

ليتني أدري ماذا يقول الغني الأصل إذا نافره الأجنبي الدخيل أمام قدس الوطن؟ أيقول له: هذه رؤوس أموالى تنشئ الشركات، وتقيم المصانع وتنمي الثروات! أم يقول له هذه "مشروعات" أعمالي تقرر الأمن وتحيي البلاد، وتقتل البطالة! أم يقول له: هذه ثمار إفضالي تعزز الدفاع، وتشجع الإبداع، وتنشر الثقافة! الله أعلم يومئذ أيهما يقول ذلك وغير ذلك، وأيهما يقف ناكس الرأس، خاضع الطرف، عي اللسان، لا يجري على باله إلا أنماط الثياب، وسلائل الكلاب، وفصائل الخيل، وطرز السيارات، وأندية القمار، وحسان هوليوود!

يظهر أن التفدية والتضحية والخدمة العامة إنما تكون أثرا لقوة الروح وصحة الخلق، فإن أول من تطوع للجهاد شباب الأمة، وأول من تبرع للدفاع رجال الدين، فالحيلة في أغنيائنا إذن هي حيلة الله، هو وحده الذي يملك أن يحيل في النفوس عبادة المال عبادة للوطن، ويجعل في القلوب محبة النفس محبة للناس.

يا أغنياءنا إنما نريد أن نحبكم فساعدونا على خلق هذا الحب، إن ديننا ينهانا أن ننفض علسكم نعمة الله. وإن وطننا يمنعنا أن نضمن عليكم بأخوة الوطن، ولكن العقيدة والوطنية التين تحببانكم إلينا، هما -

كذلك - التان تغضباننا عليكم! لأن الأمة تريد أن تقوى وفي نفوسكم قوتها، وتبغى أن تعزّز وفي رءوسكم نخوتها، وتحاول أن تدافع وفي أيديكم ثروتها، فحرمتموها كل ذلك، ووضعتموه في غير موضعه، وأضعتموه في غير سبيله، ثم مكنتم للجهل والفقر والمرض أن تدهمها من كل جانب، فقعد القوي لجهله عن السعي، وفقر العالم لفقره عن البحث، وعجز الضعيف لمرضه عن الإنتاج" (١)

الشعرية في نظرات المنفلوطي:

يعد مصطفى لطفى المنفلوطي واحدا من أهم أعلام حياتنا الأدبية في بداية النهضة الحديثة منذ مطلع القرن الفائت، وقد بدأ نجمه يسطع من عام ١٩٠٧م بما كان ينشره من مقالات أسبوعية في جريدة المؤيد بعنوان "النظرات".

وإذا كان "رفاعة رافع الطهطاوي" هو رائد الترجمة في مصر، و"محمود سامي البارودي" هو مجدد الشعر العربي ومعيده إلى أصالته، فإن "مصطفى لطفى المنفلوطي" هو رائد حركة تحرير النثر العربي من قيود المسجع والجناس والزخارف اللفظية في إطار مدرسة المحافظين النثرية.

وتتسم أعمال المنفلوطي برهافة الأحاسيس وشاعرية المعاني، وجمال الديباجة، وحلاوة التعبير، وحسن التوقييع والتظرف في السرد والأوصاف، ويتميز أسلوبه بصدق العاطفة في تناول قضايا المجتمع.

وقد عيب عليه ترادفه في أسلوبه، وتنميقة الزائد، كما عيب عليه عنايته بالأسلوب المسموع دون المعنى العميق، وهذا في نظري لا يعد عيبا على إطلاقه، بل هو من أهم ما يميز أدب المنفلوطي كما سيظهر في الدراسة.

وقد لف كل من الحزن والكآبة والتشاؤم كتابات المنفلوطي، وهو - في ذلك - متأثر بالقصص الفرنسية ذات طابع الكآبة والتشاؤم؛ فأورث تصوير الآلام والآثام، ولا يبصر من الحياة سوى وجهها القاتم القبيح، وقد يكون هذا المنزع من دوافع بروز الشعرية في مضمون كتاباته النثرية.

ومجموعة مقالاته "النظرات" منشورة في ثلاثة أجزاء (١٩١٠م - ١٩٢٠م) وهي توضح مذهبه في الأدب، ودفاعه عن المثل العليا للثقافة العربية والإسلامية، ونقد الرذائل الاجتماعية .

وقد اختلف النقاد حول أدب المنفلوطي؛ فمنهم من وصفه بالسطحية والسذاجة، وأنه مفرط في الكآبة والحزن، وممن رماه بهذا "عباس محمود العقاد"، ومع هذا كان ينصح تلامذته بقراءة كتبه.

ومع هذا فإن هؤلاء الذين طعنوا في أدبه وصفوه بأنه واضع الإنشاء العصري في مصر، وأقروا بلاغته في رشاقة العبارة، ورقة التعبير، وتصوير الحوادث تصويراً حقيقياً، يضرب به المثل في متانة التركيب وحسن اختيار اللفظ والمتانة في التعبير

وهناك فريق آخر من النقاد رفعه إلى عنان السماء جاعلاً إياه فوق الجميع؛ فهو - عندهم - أمير البيان، كما قال هو عن نفسه: "المنفلوطي شعره كالعقود الذهبية، إلا أن حبات اللؤلؤ فيها قليلة، فهو يخلب بروائعه أكثر مما يخلب ببديعته".

وإذا قرأنا "النظرات" قراءة متأنية، مستكنهين خفايا النص منها، وجدناها تحتوي عدداً من عناصر الشعرية، التي تمثل البساط الموشى الذي يعطي تراكيب الجمل عند المنفلوطي رونقا وجمالا، ويزيد التعبير دقة ورقة وبهاء وحسنا.

ومن ثم يمكننا الجزم أن من أهم الركائز التي يقوم عليها فن النثر عند المنفلوطي تتمحور حول كثير من الأصول التي يقوم عليها فن الشعر؛ فنثره - قصة ومقالا - يفيض بموسيقى رقراقة مناسبة متتابعة تتابع النغم الشعري، كان المنفلوطي أراد أن يكون شاعرا في نثره، وكان الشعرية قد أزكت في أعماله الإبداعية قبسا من الفن الرفيع الذي لم يخل من دم الشعر يسري في شرايين فن النثر، ومن ثم يخفق قلب النثر فينبض بما يمليه عليه خفقان فن الشعر.

وليس ذلك بغريب على المنفلوطي لأن له شعرا جيدا وإن كان قليلا، لكنه زاده مستعيضا بالنثر الدائر في فلك آليات فن الشعر، فعين المنفلوطي شاخصة نحو الشعر، معتمدا على نغم الشعر وموسيقاه، سابحا وسط آفاق بعيدة من الخيال، فتنبعث الأنوار والألوان من هذه الآفاق.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن موسيقى الكلمات - عند المنفلوطي - ليست موسيقى اللفظ الأجوف الذي يقرع الأذن من غير أن يحمل من المعاني والأفكار الأصيلة، وهي غذاء السمع والقلب والحواس، لتكون مداد العقل والرأي والأفكار.

وقد انطلق المنفلوطي في نثره من عاطفة ملتهبة متاججة، تمثل دوافعه لاستكناه خبايا الكون واكتشاف مظاهر الجمال فيه، ويشير المنفلوطي ذاته إلى هذه الدوافع في مقدمة الجزء الأول من "النظرات" بقوله:

"كل ما كان من أمري أنني كنت امرا أحب الجمال، وافتنن به كلما رأيته في صورة الإنسان، أو مطلع البدر، أو مغرب الشمس، أو هجعة الليل، أو يقظة الفجر، أو قمم الجبال، أو سفوح التلال، أو

شواطئ الأنهار، أو أمواج البحار، أو نغمة الغناء، أو رنة الحداء، أو مجتمع الطيور، أو منتثر الأزهار، أو رقة الحس، أو عذوبة النفس، أو بيت الشعر، أو قطعة النثر.

فكنت أمر بروض البيان مرا، فإذا لاحت لي زهرة جميلة بين أزهاره تتألق في غصن زاهر بين أغصانه، وقفت بين يديها وقفة المعجب بها الحاني عليها، المستهتر بحسن تكوينها، وإشراق منظرها، من حيث لا أريد اقتطافها، أو إزعاجها من مكانها، ثم أتركها حيث هي وقد علقت بنفسي صورتها إلى أخرى غيرها، وهكذا حتى أخرج من ذلك الروض بنفس تطير سرورا به، وتسيل وجدا عليه، وما هو إلا أن درت ببعض تلك الرياض بعض دورات، ووقفت على أزهارها بعض وقفات، حتى شعرت أن قد بدلت بنفسي نفسا غيرها، وأن بين جنبي حالا غريبا لا عهد لي بمثلها من قبل، فأصبحت أرى الأشياء بعين غير التي كنت أراها بها، وأرى بها من المعاني الغريبة المؤثرة ما يملأ العين حسنا والنفس بهجة".

وعلى هذا وقع اختياري لهذه الدراسة، محاولا استكناه هذه الملامح الشعرية في نثر مصطفى لطفى المنفلوطي، واخترت - كذلك - "النظرات" بما تحتويه من مادة ثرية أتوقع أن تخدم البحث وتوשי بما في فن المنفلوطي النثري من كوامن وإحياءات، معتمدا - في ذلك كله - على تحليل النصوص ومفجرا طاقاتها الفئية وأبعادها المتعددة، ومعانيها المتنامية.

نموذج من أدب المنفلوطي؛

من أهم ما يعبر عن الإشارات السابقة في أدب مصطفى لطفى المنفلوطي ما ورد في صورة مقدمة لكتابه "النظرات" يقول فيها:

"يسألني كثير من الناس - كسألتهم في سؤال الكتاب والشعراء - كيف أكتب رسائلني؟ كأنما يريدون أن يعرفوا الطريق التي أسلكها إليها فيسلكوها معي، وخيرٌ لهم ألا يفعلوا، فإني لا أحب لهم ولا لأحد من الشاديين في الأدب أن يكونوا مقيدين في الكتابة بطريقتي، أو بطريقة أحد من الكتاب غيري.

وليعلموا - إن كانوا يعتقدون لي شيئاً من الفضل في هذا الأمر - أنني ما استطعت أن أكتب لهم تلك الرسائل التي يعلمونها بهذا الأسلوب الذي يزعمون أنهم يعرفون لي الفضل فيه إلا لأنني استطعت أن أتفقت من قيود التمثيل والاحتذاء، وما نفعتني في ذلك شيء ما نفعتني ضعف ذاكرتي والتواؤمها عليّ، وعجزها عن أن تمسك إلا قليلاً من المقروءات التي كانت تمر بي؛ فلقد كنت أقرأ من منشور القول ومنظومه ما شاء الله أن أقرأ، ثم لا ألبث أن أنساه، فلا يبقى منه في ذاكرتي إلا جمال آثاره وروعة حسنه ورثة الطرب به.

وما أذكر أنني نظرت في شيء من ذلك لأحشو به حافظتي، أو أستعين به على تهذيب بياني، أو تقويم لساني، أو تكثير مادة علمي باللغة والأدب، بل كلما كان من أمري أنني كنت أمراً أحب الجمال وأفقتن به كلما رأيت صورة الإنسان أو مطلع البدر، أو مغرب الشمس، أو هجعة الليل، أو يقظة الفجر، أو قمم الجبال، أو سفوح التلال، أو شواطئ الأنهار، أو أمواج البحار، أو نعمة الغناء أو نعمة الحُداء، أو متجمّع الأطيار، أو منتثر الأزهار، أو ورقّة الحسّ، أو عذوبة النفس، أو بيت الشعر، أو قطعة النثر.

فكنت أمرُّ بروض البيسان مرّاً فإذا لاحت لي زهرة جميلة بين أزهاره تتألق في غصن زاهر بين أغصانه، وقفت بين يديها وقفة

المعجب بها، الحاني عليها، المستهتر بحسن تكوينها، وإشراق منظرها،
من حيث لالا أريد اقتطافها، أو إزعاجها من مكانها، ثم أتركها حيث
هي وقد علقت بنفسي صورتها إلى أخرى غيرها، وهكذا حتى أخرج
من ذلك الروض بنفس تطير سرورا به، وبسيل وجدا عليه.

وما هو إلا أن زرت ببعض تلك الرياض بعض دورات،
ووقفت على أزهارها بعض وقفات حتى شعرت أنني قد بُذلت بنفسي
نفسا غيرها، وأن بين جنبي حالا غريبة لا عهد لي بمثلها من قبل،
فأصبحت أرى الأشياء بعين غير التي كنت أراها بها، وأرى فيها من
المعاني الغريبة المؤثرة ما يملأ العين حسنا، والنفس بهجة.

فقد أرى الناس فرأيت نفوسهم، وأرى الجمال فرأيت لبّه
وجوهره، وأرى الخير فرأيت حسنه، وأرى الشر فرأيت قبحه، وأرى
النعماء فرأيت ابتسامتها، وأرى البأساء فرأيت مدامعها، وأرى العيون
فرأيت السحر الكامن في محاجرها، وأرى الثغور فرأيت الخمر
المتفرقة بين ثناياها.

وكنت أرى الشمس فرأيت خيوطها الفضية الهفافة بين السماء
والأرض، وأرى القمر فرأيت شعاعه وكأنما يهم أن ينبسط حتى يفيض
من جوانبه فيضا، وأرى الفجر فرأيت بياضه وهو يدب في تجاليد
الظلام ديب المشيب في تجاليد الشباب، وأرى النجوم فرأيت عيونها
الذهبية تطل على الكون من فروج قميص الليل، وأرى الليل فرأيتّه
وهو يهوي بأجنحته السوداء إلى الأرض هوي الكرى إلى الأجفان.

وكنت أسمع خريصر الماء فسمعت مناجياتها وحفيف الأوراق
ففهمت نغماتها، وتغريد الأطيار فعرفت لغتها، فأحببت الأدب حبا
مجاملا ما بين جانحتي.

فلم تكن ساعة من الساعات من الساعات أحب إلي ولا أثر
عندي من ساعة أخلو فيها بنفسي، وأمسك علي بيابي، ثم أسلم نفسي إلى
كتابي، فيخيل إلي كأنني قد انتقصت من هذا العالم الذي أنا فيه إلى عالم
آخر من عوالم التاريخ الغابر، فأشاهد بعيني تلك العصور الجميلة،
عصور العربية الأولى، وأرى العرب في جاهليتها بين خيامها وأبيتها
وأطنابها وأعوادها وإبلها وشائها وشيخها وقيسومها، وأرى مساجلتها
ومنافرتها وحبها وغرامها، وعفتها ووفاءها، وشحوب وجوها وسمرة
ألوانها، وضوي أجسامها، وترددتها في يديها بين حمارة القيظ
وصبارة البرد، وتنقلها من صحراء إلى ريف، ومن مشى إلى مصيف،
ومن نجد إلى وهد، ومن شرف إلى غور، وانتجاعها مواقع الغيث
ومنابت العشب، وقناعتها من الطعام بأحفان التمر، وقعاب اللبن وأصوع
الشعير.

فإذا جد الجد أكلت القد، واشتوت الجلد، وتبلعت بالضب
واليربوع وعراقيب الآبال وأظلاف الأبقار، واكتفاءها من اللباس
بأكسية الكرابيس، وأردية الأشعار، وقمص الأوبار.
فإذا أعوزها ذلك لبست الظل واقترشت الرمل غير ناقمة، ولا ساخطة
ولا متبرمة بقضاء الله وقدره في قسمة أرزاقه بأرزاقه بين عباده، ولا
باكية حظها من رخاء العيش ولينه.

ثم أراها بعد ذلك وقد أنعم الله عليها بنعمة المدنية الإسلامية؛
فأرى رغد عيشها ولين طعامها، واعشوشاب جانبها، وعذوبة مواردها
ومصادرهما، وسرورها وغبطتها بما أفاء الله عليها من ذخائر الفرس
وأعلاق الزوم، وامتلاء قصورها باللؤلؤ المنظوم من القيان، واللؤلؤ
المنثور من الولدان.

وأرى مجالس غنائها ومجامع أنسها ومسارح لهوها ومجاملات
سبقها وملاعب جيادها ومذاهب طرائد ومواقف حجهها، وازدحام
شعرائها على أبواب أمرائها، وجوائز أمرائها في أيدي شعرائها،
وانطلاق ألسنتها بوصف ما تشاء من الأعواد والبرابط والمعازف،
والمزاهر والأقداح والذنان والموائد والصحف واللوان الطعام حلوه
وحامضه، وأصناف الشراب حلاله وحرامه، والطيور المحلقة في
الأجواء والسفن الذاهبة في الدماء، والراض الخضراء والغابات
الشجراء، والقصور وتمائيلها، والبحيرات وأسماكها، والأنهار
وشواطئها، والأزهار ونفحاتها، والغيوث وقطراتها، ودبيب الحب في
القلب، والغناء في السمع، والصهباء في الأعضاء، وخلجة الشك،
ولمحة الفكر، وبارقة المنى.

ثم لا أشاء أن أرى بين هذا وذاك خلقا عذبا، أو أدبا غضئا، أو
حبا وفيا، أو مجونا مستظرفا، أو جوارا مستملحا، إلا وجدته، ولا أو
أسمع ما تهتف به العاتق في خدرها، وما يحدو به الحادي في أعقاب
إبله، وما يتغنى به العاشق، وما يهذي به الشارب، وما يترنم به
الشادي، وما يساجل به الماتج، إلا سمعته، ولا أن أعلم ما يهجس في
نفس المحب إذا اشتعل عليه ليله، والحائر إذا ضل به سبيله، والثاقل إذا
ثقلت بواحدتها، والموتور إذا حيل بينه وبين واتره، والكريم إذا لاح له
منظر من مناظر البؤس والشقاء، والغريب في دار غريبته، والسجين
بين جدران سجنه، والخائف إذا وقف بين أرضا والغضب، والمقدم
للقتل إذا وقف بين الرجاء واليأس، والبائس إذا أعوزه القوت، واليأس
إذا أعوزه الموت، والعزیز إذا ذل، والمشرف إذا نوى، والشريف إذا
عبث بشرفه عابث، والغيور إذا لمس عرضه لامس، إلا علمته.

ولا أن أعرف خلق الدهر في تنقله بالناس ما بين رفح وخفض،
وجدة وفقر، ونعيم ويؤس، وإقبال وإدبار، ولا أثر يده السوداء في
خراب القصور وخلاء الدور وإقفار المغاني وتصويح الرياض، إلا
عرفته.

فكنت أجد في نفسي اللذة والغرطة بذلك كله، ما لا يقوم به به
عندي كل ما ينعم به الناعمون من رغد في العيش ورخاء، حتى ظننت
أن الله - سبحانه وتعالى - قد سمع لي في هذا الأمر، وأنه لما علم أنه
لم يكتب لي في لوح مقاديره ما كتب للسعداء والمجدودين من عباده من
مال أو جاه أو عيش في ظله، وأنعموا بثمرته زخرف لي هذا الجمال
الخيالي البريء من الريبة والإثم، وزوره لي تزويراً بديعاً، ووضع لي
فيه من الملاذ والمحاسن ما لم يضع لغيري، رحمة بي وإرعاء عليّ أن
أهلك أو يهلك لبي بين اليأس القاتل والرجاء الكاذب.

وهكذا لا أزال محلقاً في هذا الجو تلبديع من الخيال، أضحك
مرة، وأكتب أخرى، وأتغنى حيناً، وأبكي أحياناً، حتى يرميني تال الباب
ببعض الطارقين، أو يستعيد إليّ نفسي مستعيد.

ولم يكن حولي ذلك العهد ممن يستعين بمثلهم مثلي على الأدب
أحد، لأنني كنت أعيش في مفتتح عهدي به - ولم أكن زاهمت إذ ذاك
الثالثة عشرة من عمري - بين أشياخ أزهريين من التراز القديم، لا
يرون رأيي فيه، ولا يتعلقون منه بما أعلق، فكانوا يرون أن التوفر
عليها والإمام به عمل من أعمال البطالة والعيث، وفتنة من فتن
الشيطان، فكان الذين يتولون أمري منهم لا يزالون يحولون بيني وبينه،
كما يحول الأب بين ولده وبين ما يعرض له من فتن الهوى ونزعات
الصبوة، ضئلاً بي، يزعمون أن أنفق ساعة من ساعات دراستي بين لهو

الحياة ولعبها، فكنت لا أستطيع أن ألم بكتابي إلا في الساعة التي أمضيها على نفسي أن يلموا بأمري.

و قليلا ما كنت أجدها، وكثيرا ما كانوا يهجمون مني على ما لا يحبون، فإذا عثروا في حقيبتني أول إليهم أنهم قد ظفروا بالدينار في حقيبة السارق، أو الزجاجة في جيب الغلام، أو العشيق في خدر الفتاة، فأجد من البلاء بهم والغصص بمكانهم ما لا يحتمل مثله مثلي، وهم لا يعلمون - أحسن الله إليهم - أنهم وجميع من يدور به جدار مسجدهم حسنة من حسنات الأدب الذي ينقمون منه ما ينقمون، ويد من أيديه البيضاء على هذا المجتمع البشري.

فلولا الأدب ما استطاع أنمتهم المجتدون فهم آيات الكتاب المنزل، ولا استنباط تلك الأحكام التي دونوها لهم، وتركوها بين أيديهم يستغلونها كما يستغل المالك ضيعته، ويعيشون في ظلها عيش السعداء المترفين، ولولا ما استطاع علماءهم اللغويون أن يورثوهم هذه العلوم اللغوية، التي يدرسون اليوم نحوها وتصريفها وبيانها ومعانيها في مجالس علمهم، ويدلون بمكانهم منها على الناس جميعا، كما لا يعلمون أن الأدب هو خير ما يستعين به متعلم على علم، وأن الذوق الأدبي الذي يستفيدة المتأدب من دراسة المتأدب من دراسة الأدب ومزاولته هو الميزان الذي يزن به ما يحاول فهمه من عبارات العلوم وأسايبها، والدليل الذي يتسمته ويترسم مواقع أقدامه في فهم أصول الدين، ليكون مجتهدا إن استطاع، أو واقفا على منازع المجتهدين، واللسان الذي يستعين به على الإفضاء بأدق أغراضه وأعمقها، وأقساها مكانا من قلبه، ليكون إنسانا ناطقا ومعلما نافعا، ولولا أن هؤلاء الزارين على الأدب من علماء الدين وشيوخه - وهم اليوم والحمد لله قليل بل هم في

طريق الفناء والازدراد قد تعلقوا منه بما كان يتعلق به أسلافه
وانمتهم من قبل، لنالوا به في دينهم خيرا كثيرا، ولاستدفعوا به عن
أمرهم انفسهم شرا كثيرا.

فما زال الدين واضح المنهج، قائم الحجة، وما زالت آيات
الكتاب ومتون الأحاديث سائغة هنيئة، لا يلحقها الريب ولا يحيط بها
الشك، ولا تطير بجنباتها الأوهام والظنون، حتى جهل علماء الدين
الأدب ففسدت أذواقهم، وضلت أفهامهم، فكثرت بينهم التأويل والتخريج،
ووهت تلك العقدة الوثيقة بين الألفاظ والمعاني واسترخت عراها من
أيديهم، فأصبح كل لفظ في نظرهم محتملا لكل معنى، حتى ما يبأى
أحدهم على الآخر شيئا وتهافت هذا الحاجز الحصين الذي كان قائما
بين الحقيقة والمجاز والحقيقة والخيال، فبعض الكلم على بعض،
وعاث كل منهما في تربة صاحبه إقبالا وإدبارا وجيئة وذهوبا وصعودا
ونزولا، فاستطاع الواغلون في الدين والناصبون له أن يدخلوا عليه
عليه الأحاديث المنحولة الغريبة في أساليبها عن مناهج العرب
ومناحيهم ما لا يضبطه الحساب كثرة، فهلكت الأمة بين هذا وذاك هلكا
لا تزال تتجرع كأسه المريرة حتى اليوم.

فالحمد لله أولا وللأدب ثانيا على نجاتي منهم فيما كانوا يرمون
بي ويحاولون مني، بل أحمد الله إليهم كذلك فقد كفيت بهم وبسوء رأيهم
في الأدب، ونقمتهم عليه شر من يدهل بيني وبين نفسي في المقابلة بين
شاعر وشاعر، وكاتب وكاتب، أو الموازنة بين أسلوب وأسلوب،
وديباجة وأخرى.

فلم يكن لي عون على ذلك كله غير شعور نفسي وخفوق قلبي
خفقة السرور أو الألم إن مر بي ما أحب أو ما أكره من حسنات القول

أو سيئاته، من حيث لا أعرف سبيل ذلك ومأتاه، فكان شأني في ذلك شأن السامع الطروب الذي تطربه نغمة وتزعجه أخرى، فيطير بالأولى فرحاً وبالثانية جزعاً، ولقد يكون ضعيف الإمام بضروب الإيقاع وقواعد النغم.

فكنت لا أقرأ إلا ما أفهم، ولا أفهم إلا ما أشعر أنه قد خرج من قم قائله خروج السهم من القوسن فإذا هو في كلد الرمية ولبها، فإن رأيت أن المعنى قد قام دونه ستار من التراكيب المتعاطلة، والأساليب الملتوية، علمت أن القائل إما ضعيف المادة اللغوية، فهو يعجز عن الإفضاء بما في نفسه، لأنه لا يعرف كيف يفضي به، وإما جاهل لم يستو له المعنى الذي يريده كل الاستواء، ولم يثر في جوانب نفسه حتى يستقر في قراره منها، فهو يتخيله تخيلاً، ويجمعه ويهذي به هذياناً، فلا سبيل له إلى الإفصاح عنه.

وإما داهية محتمل قد علم أن المعنى الذي يجول في نفسه ويشتمل عليه خاطره تافه مرذول، وكان لا بد له أن يُنفقه، على الناس ويزهرفه لهم ويزوره في أعينهم، فهو يكسوه أسلوباً غامضاً ليكدهم ويجهدهم في سبيله، حتى إذا ظفروا به بعد ذلك خيل إليهم أنهم قد ظفروا بمعنى غريب أو خاطر بديع. ووجدوا فيه عند الوصول إليه من اللذة والمتعة ما يجد الظامئ في ضجضاج الماء الكدر إذا أبعد النجعة في طلبه، ووصل إليه بعد الجهد والإشقاء.

وإما عاجز ضعيف القوة النفسية قد علم أن ضعفاء الأفهام من الناس - وهم سواد الأمة ودهماؤها - لا يرضون عن معنى من المعاني، ولا يستسنون، ولا يقيمون له وزناً إلا إذا جاءهم في جلده من الألفاظ المتكرسة المتقبضة، وأنهم إذا ورد عليهم أثن المعاني وأغلاها

وأكرمها جوهرا وأطيبها عنصرا في ثوب من الأساليب الرقيقة الشفافة
ذهب بهم الوهم إلى أنه ما جاءهم على هذه الصورة إلا لأنه ساقط
مبتذل، أو سوقي مطروق، فاحتقروه وازدروه، وكان يرى لضعف
حيلته وسقوط همته أن لا بد له من موافاة رغبتهم، وبلوغ رضاهم،
والنزول على حكمهم، فتجمل لهم بالكنة والعَي، وتملق بالغموض
والإبهام، وأن أعجمي يظن أن اللغة العربية حروف وكلمات، وهولا
يعرف منها غيرهما، فينطق بشيء هو أشبه الأشياء بما يترجمه بعض
المارجمين من اللغات الأعجمية ترجمة حرفية...» (١٠)

هوامش الفصل الأول

- ١- د/ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ م. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ م.
- ٢- محمد الباردى : الرواية العربية والحداثة ، ج١، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط١، ١٩٩٣م ، ص١٤٤.
- ٣- السابق : ص٩٦ وما بعدها .
- ٤- د/ طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ م.
- ٥- د/ أحمد عوين: المنزع الوصفي في أدب يوسف عز الدين عيسى دراسة تحاليلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، ٢٠٠٠م. وراجع د/ يوسف عز الدين عيسى: الواجهة، دار المعارف، مصر، ١٩٨١ م.
- ٦- د/ محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي. والأدب المقارن، دار الشروق، ١٩٩٤ م.
- ٧- تشارلتون: فنون الأدب، ترجمة د/ زكي نجيب محمود.
- ٨- د/ أحمد عبد الغفار عبيد/ المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات، منهجه - قضايا - ظواهره الفنية، دار المطبوعات الجديدة، ١٩٨٨ م. د/ محمد يوسف نجم: فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، د/ أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦ م.

٩- وحي الرسالة، ٥٧/٢، ١٩٧، ١٨٠، وراجع: د.أحمد عبد الغفار عبيد، المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات منهجه قضائيه- ظواهره الفنية، دار المطبوعات الجديدة، ١٥٨ وما بعدها.

١٠- البشادي: طالب العلم والأدب، أزعجه: اقتلعه من مكانه، التجاليد: الجسم، الطنب: حبل يشد به الخباء والسرايق ونحوهما، الحمارّة: شدة الحر، الصبارة: شدة البرد، القعاب: جمع قعب وهو القدح الضخم، أصوع: جمع صاع وهو مكيال، القد: السير يقد من جلد، الأبال: جمع إبل، الظلف: للبقرة بمنزلة الحافر، الكرابيس: جمع كرباس وهو ثوب غليظ من القطن، البرابط: جمع يربط وهو العود من آلات العزف، الدأماء: البحر، الماتح: المستقى على البئر، الموتور: من قتل له قتل ولم يأخذ بثأره، زوره: حسنه وقومه، زاهم: قارب، الزارين: العاتبين المعيبين يقال زرى عليه أي عاب عليه، المتعاطلة: المعقدة والصعبة، جمجم الشيء في صدره: أخفاه ولم يبده، يُنْقَعُ: يجعله نافقا أي رائجا، زور الشيء: حسنه وزخرفه، الضحضاح: الماء القليل في قعر البئر، استسنى قيمته: رآها سنية رفيعة، الكنة: صعوبة الإفصاح بالعربية، العي: العجز عن بيان المراد.

الفصل الثاني

إبراهيم أصلان في روايته

"عصافير النيل"

يعد " إبراهيم أصلان " من جيل الروائيين الذى نشأ فى منتصف الستينيات من القرن الماضى متأثرا بمبادئ ثورة يوليو ١٩٥٢م ومتفاعلا مع ما أصاب الوطن من ملمات وعائشا بين تلاطمات وتداخلات عجيبة فى حياة الوطن المعاصرة ، و " أصلان " يصور ذلك كله فى عالمه الروائى منطلقا من أعماق المحلية . ومما يلاحظ - فى البداية - أن لشخصية " أصلان " بعدين أساسيين ؛ يتمثلان فى أنه مصرى من طبقات الشعب المتوسطة من جهة ، ومثقف ثقافة تنتهى به إلى ارتباطه الوثيق بذلك الجيل المازوم من جهة أخرى .

و " أصلان " - فى أعماله الروائية - وفى جذوره الاجتماعية ومنحاز لها بحيث يبدو لنا كأنه واحد من شخصيات العمل الروائى ، أو أن هذه الشخصيات الروائية تعبر - فى الأساس - عن أزمته ؛ فهو يكتب معبرا عن آمال ذلك الواقع الاجتماعى والثقافى والفكرى وآلامه كذلك ، محققا ما ذهب إليه " لوسيان جولدمان " فى قوله : " إن العمل الأدبى ليس مجرد انعكاس للواقع ولو على جماعى فعلى ، ولكنه يعكس الذروة من وعى مجموعة محددة وفى أقصى درجات تماسكه ، وهو وعى لا بد من تصوره بوصفه واقعا ديناميكيا فى طريقه إلى حالة معينة من التوازن " (١)

وصدور الكاتب على هذا النحو عن بيئته المحلية يكسبه تفردا بالتعبير الصادق عن هموم الإنسان وسعيه الدؤوب إلى طلب الحرية ومحاولة الإفلات من إसार الإحساس بالغربة النفسية التى يعيشها . وهذا الإغراق فى المحلية يصل بأى أديب إلى الوقوف على عتبات العالمية " إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة الأولى بالبيئة

التي يصدر عنها . إن هموم الإنسان وآلامه واحدة من هنا ؛ فإن التجارب الأدبية تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء على أسباب الغربة التي تحول دون سعادة البشر ، لذلك فإن كل تجربة محلية مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته على القوة المناوءة " (٢)

ورواية " عصافير النيل " (٣) لـ " إبراهيم أصلان " خير مثال لهذه الرؤية حيث يعبر " أصلان " - من خلالها - عن أبعاد التجربة وطبيعة العالم المعيش مستعينا بتقنيات فنية تبرز منظوره الروائي ووعيه الفكري وما يختزنه - كذلك في اللاشعور - ، مصورا واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والنفسية لأهالي " فضل الله عثمان " الذين قدمهم بحياد تام رابطا إياهم بحدود المكان ، ومعبرا - من خلالهم - عن تناقض الحياة الاجتماعية والفكرية ، ورأسا لكل شخصية من هذه الشخصيات دورا محدد المعالم بدقة كبيرة دون وصف سردي تقليدي لرسم هذه الشخصيات ، مما جعل الرواية تتشكل من عدد من المشاهد المتداخلة ذات الفقرات الموجزة - أحيانا - حيث تحمل إحياءات فكرية وأدوات فنية محكمة .

والناظر في رواية " عصافير النيل " للوهلة الأولى يكتشف دون أدنى عناء أن " أصلان " قد أقام بنيتها الفنية على نظم غير تقليدية ؛ حيث إنه لم يخضع للترتيب الزمني ولا النظام المنطقي الذي يحكم الحدث الروائي ويربط بين فصول الرواية ومشاهدها المختلفة وينقلنا من مكان إلى مكان بنظام مطرد ، بل نجده يخلط بين مشاهدها وفصولها لا يحده زمان ولا مكان بصورة منتظمة .

ومع هذا فقد استطاع " إبراهيم أصلان " أن يخلق شخصيات تتحرك في إطار اجتماعي معين عاكسا خصوصية كل من الزمان

والمكان ، خالقا علاقات وصراعات بين هذه الشخصيات المختلفة فى أطر مكانية محددة ، لذا لا يمكن للدارس أن يفصل بين خطى الزمان والمكان فى هذه الرواية ؛ لأن اختلاف هذه النسق وانكسارها يؤدى إلى تداخل الشخصيات مما يترتب عليه انتقال مستمر من مكان إلى آخر فى أزمنة مختلفة ، بعضها فى زمن السرد وبعضها الآخر بين استرجاع واستباق .

على الرغم من ذلك يلاحظ أن الخطوط الفكرية لمضمون الرواية تبرز فى كل جزئياتها بروزا ينبئ عن تماسك البنية التى هى فى ظاهرها غير منظمة ؛ فلا نحس باستقلال مشهد ما عن فكرة ما أو شخصية ما دون غيرها من المشاهد أو الأفكار أو الشخصيات بل نستشعر هذا التناغم سائدا من خلال سير حركة الأحداث الروائية ، لكن هذا كله يحتاج إلى المتلق الواعى الذى يبذل جهدا لإعادة ترتيب هذه الشخصيات وربطها بحسب تسلسلها الطبيعى لا بحسب ورودها على صفحات الرواية ، واضعا فى الاعتبار انتقال شخصيات الرواية بين الأماكن المختلفة بوصفها محركا أساسيا للحدث الروائى من ناحية ، وبوصف المكان مرآة تعكس تحركات هذه الشخصيات ورؤاهم المختلفة من ناحية أخرى .

ولما كان " إبراهيم أصلان " يريد تصوير الواقع الحقيقى للحياة البشرية فى " فضل الله عثمان " حرص أن تتحقق واقعية الرواية ، وشأنه - فى ذلك - شأن الروائيين الجدد؛ إذ أبدع فى روايته شخصيات إنسانية واقعية تتحرك فى إطار اجتماعى بعينه (فضل الله عثمان) عاكسة خصوصيته رابطة إياه بالزمان ، وكل ما تطرحه الرواية على شخصياتها من علاقات وصراعات ، وعندما يثار الحديث عن واقعية

لرواية بهذه الصورة فهذا يعنى منهجا فى الإبداع الأدبى اتخذ من
لواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين كل من الشخصية
والحدث الروائى والواقع المعيش ، وقد تفتقر الرواية - بذلك - إلى تقاليد
معينة فى الشكل ثمنا لواقعيتها وإحساس شخصياتها بوطأة الزمن وتعدد
العلاقات الإنسانية. (٤)

الداخل الزمكاني :

إنه بالنظر للحدث الروائى فى "عصافير النيل" دون إغفال
المكان يمكن الجزم بأهمية الزمان إلى جانب المكان ، فكلاهما يعد من
أهم العناصر التى تسهم فى تشكيل بنية الرواية إذ يتلازمان ويمثلان
عنصرا مركزيا واحدا تقوم على أساسه الرواية ، ويرتبط هذا العنصر -
أيضا - بعناصر القص الأخرى مما ينفى تشكيل الخط الدرامى العام
للعمل الروائى الذى يسرد أحداثا تقع فى حيز مكاني محدد أو غير محدد
، وقد يكون هذا الحيز واقعيًا أو خياليًا ، وكل أولئك لابد أن يقع فى
إطار زمني هو الزمن السردي الذى يصف أحداث العمل ذاته .

والزمكانية تمثل ذلك التفاعل الأساسى للعلاقات المكانية من
جهة والزمانية من جهة أخرى التى تتخلل نسيج العمل الروائى ،
والزمكانية - أيضا - فضاء زمني مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضى
وعلاقتها بالشخصيات ، " ومن ثم يمكن إحالة الزمكان داخل فضاء
الرواية المتخيل إلى نظيره المرجعى أو ما وراء المتخيل ، حيث التاريخ
والمجتمع يتم تمثيلهما بطريقة مجازية توهم إلى حضورهما الضمنى
بين فقرات النص ومشاهده " (٥)

ومن الثابت - كذلك - أن الزمن يترتب عليه عناصر التشويق
والإيقاع والاستمرار ويحدد السببية والتتابع واختيار الأحداث ، ومن ثم

فإن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة العنصر الزمني خصوصاً في الرواية الجديدة التي تعقد فيها الخلط بين المستويات الزمنية الثلاثة خلطاً تاماً ، مما يصعب معه تتبع قراءة النص ، وما دام الزمن على هذه الشاكلة فلا بد من دراسته مع العناصر الأخرى لأنه يؤثر فيها وينعكس عليها .^(٦)

أما بالنسبة لطريقة " أصلان " التي اعتمدها في بنية روايته بتداخلاتها الزمنية والمكانية فإنها كانت السبب الرئيس الذي دفع الباحث إلى هذه المحاولة من إعادة التشكيل والترتيب ، ولم يكن المقصود في هذا العمل مجرد رصد لمجموعة من الملاحظات الخاصة بالحبكة أو تحديد عدد من الخطوط الرئيسة للحدث لأنها تصبح في هذه الحال غير ذات قيمة في ذاتها ، لكن أهمية هذا العمل تكمن في الإشارة إلى التقنية الفنية التي التزمها " إبراهيم أصلان " في روايته ، حيث اقتربت - في تشكيلها - من تلك الروايات الجديدة مخالفة للرواية التقليدية التي تصف المجتمعات وصفاً كلياً شاملاً ، وتتضمن شخصيات بشرية عديدة متنوعة ، وتكتظ بالأحداث وتعنى بتصويرها وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدة من الزمن ، لكن رواية " أصلان " تشبه الروايات الجديدة التي لا يجوز تلخيصها - مجرد تلخيصها - كما يقول " روجر ب هينكل " :

" إن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط الرئيسة للحدث ليست بذات قيمة في حد ذاتها .. اللهم إلا في تلك الروايات التي عمد الكاتب في بناء حدثها على لون من التداخل المثير للحيرة والارتباك . كثيرون جداً هؤلاء الذين يبدأون دراسة الأدب ولديهم اقتناع شديد بأن تحليل الرواية يعنى إعادة تقديم أحداثها بعبارتهم الخاصة . وهذا في حد

ذاته عمل ليست له أدنى قيمة .. وأى قارئ متواضع الذكاء بمقدوره إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة فى معظم الروايات . إن العناية بالخط الأساسى للحدث فى رواية ما تعد أمرا هاما فى تلك الروايات التى يطرد خلال بنائها استثمار الحدث لما نتوقعه من احتمالات مسيرة الرواية استثمارا فنيا ذكيا حين يقودنا المؤلف تجاه أبعاد عميقة ومعان خفية يحرص على ألا نفلتها " (٧)

وهذا يدفعنا - لا محالة - إلى تتبع وجهة الرواية ومحاولة استكناه منظورها وما تشكله من عالم غريب ، خصوصا إذا أنتحت منحى جديدا مثل "عصافير النيل" وهذا يعنى أن تلك التصورات التى لا يتوقف تولدها وتناميها ترتبهن بشكل القصة . قد لا تلزمنا محاولة التنبؤ بوقوع أحداث معينة.. لكن الأحرى أن نستبين المدى الذى سوف تقودنا إليه داخل حياة الشخصية .. أن نعرف نطاق الخبرات التى سوف تشغلها، والأهداف التى تسعى إليها ونستشعر المصير الذى توشك الشخصيات أن تؤول إليه ... وهذا أمر ضرورى بالنسبة للحبكة القصصية . وكلما توثقت الروابط النفسية التى تربط ما بيننا وبين أشخاص الرواية كان هذا حريا بدفعنا إلى مواءمة التفكير فيما سوف يحدث لهم . ومع اطراد اهتمامنا بالشخصية القصصية ؛ نحاول التنبؤ بما سوف تتطور إليه الأحداث حتى يصل بنا الأمر إلى تمثل النهاية التى تنتهى إليها القصة . (٨)

الشخصية السطحية والحبكة :

وإذا أردنا تطبيق ذلك على " عصافير النيل " فإننا لا نكاد نجد هذا النهج سوى فى رسم شخصية وحيدة هى شخصية " هانم " أم " عبد الرحيم " و " نرجس " وجدة أبناء " البهى عثمان " ؛ " عبد الله " و "

سلامة " و " إحسان " ، رابطتين ذلك كله بالمكان وتحرك هذه الشخصية من خلاله ، مما يثبت أن الحيز المكاني " لا يتحقق - إذن - حضوره من خلال فرادة هندسية أو عراقية تضرب في التاريخ ، فيشحب بجوارها الجديد ، وإنما يتحقق هذا الحضور في الشخصيات التي تصطرع على أرضه ، محققة لها وجودا أسطوريا ينقل المكان من مجرد بقعة يعيش في إهابها أناس متعينون إلى مستوى الرمز ، والأسطورة الدالة " (٩)

ومن خلال التعرض لسير حركة الحدث الروائي تعبيرا عن المنظور الفني لـ " أصلان " نجده يزيد من تعاطف القارئ الوجداني نحو " هانم " ، عاكسا على حركتها داخل المكان المتصقة به بعض الحقائق والأفكار والأيدولوجيات التي يريد أن يبيثها من خلال شخصياته ومدى ارتباطهم بالمكان الذي يحيون فيه ، بل المكان الذي يعد جزءا لا يتجزأ من تركيبة هذه الشخصية ، حيث تبرز الآمال المحيطة وطبيعة العلاقات الشائكة تبعا لتطورات الحياة .

هذا على الرغم من أن شخصية الجدة " هانم " شخصية مسطحة - في ظاهرها - بمعنى أنها " تدور حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا ، أي هي شخصية أحادية الجانب على حين النوع الثاني وهي " الشخصيات المستديرة " أو النامية التي تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة ، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث " (١٠)

وهذه الشخصيات المسطحة يتعرض لها " فورستر " بوصفها تحمل أفكارا ثابتة للروائي أما الشخصيات المستديرة - النامية - التي تجسد التنوع والتعقيد في طبيعة الشخصية الإنسانية " فهي الشخصيات المناسبة - في نظره - لتمثيل البعد المأسوي لأطول أمد ممكن ، كما أن

بمقدورها أن تقودنا صوب أى نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتواؤم " (١١)

أما " إدوين موير " فإنه يسلم بوجود الشخصيات المسطحة فى العمل الروائى وثباتها " على أنها خاصية وليس خطأ ، فماذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهى على سطحيتها تلك ؟ وما وظيفة حيكته ؟ لن تتبع هذه الحبكة تطور الشخصيات لأنها ما دامت مسطحة فهى لا تتطور ؛ وهكذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشخصيات فى مواقف جديدة وتغير من علاقتها بعضها ببعض ، ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكا نمطيا " (١٢)

فالكاتب - فى أول مشهد من مشاهد الرواية - يبرز لنا هذه الشخصية من خلال المكان البسيط المسطح المتداخل مع وصف الشخصية ، معبرا عن ثباتها وجمودها وتوقفا فى أمكنة لم تعد موجودة فى الزمن المردى ؛ فهى على الرغم من أنها تتنبه من غفوتها ترجع بانتباهتها إلى زمن ماض ومكان بعيد عن لحظة الصفر ومسرح الأحداث الأنية ، حيث يحملون ابنها " عبد الرحيم " فى عربة إسعاف من " فضل الله عثمان " وهى تعيش بذهنها هناك فى " البلد " ، حيث الانتخابات التى انتهت منذ عشرات السنين (١٣) .

ثم نجدها فى آخر مشهد من مشاهد الرواية وقد فارقت " فضل الله عثمان " الذى سكنته أكثر من ثلاثين عاما لم تعد فيها إلى " البلد " ، لكنها لم تستطع نسيان الجذور لأنها لم تجد هويتها فى المدينة ، مما دعاها إلى الخروج للبحث عن ابنتها " نرجس " التى ماتت وهى مغيبة لا تدري ، وهى - فى الحقيقة - تبحث عن هويتها المفقودة راغبة فى العودة إلى " البلد " التى تمثل لها الأصل والحضن الدافئ الذى

افتقدته بالمدينة حيث إحساسها بالاغتراب النفسى ، راغبة فى الفكاك
من أسره بالرجوع إلى " البلاد " :

" والجدة " هانم " ما زالت تمشى . تبحث عن بيت ابنتها "
نرجس " ناحية يدها الشمال ، وشباكها الأخضر المفتوح . تدور مع
الأزقة ، وتغيب فى الحارات . تفتش فى وجوه الناس . تلج البيوت
المفتوحة وتغادرها . وتدخل الدكاكين على أصحابها تتفرج ، وتلمس
فتريئات العرض الزجاجية بأصابعها الدقيقة الجافة وتضحك فى عيها .
وتدأرى اخضرار وجهها الغريب فى طرحتها الحريرية السوداء . إذا
دأهمها الليل تحتمى بالماء . تنام جالسة بجرمها الصغير تحت شجيرات
الخروع بأوراقها العريضة المائلة على حافة النهر الساكن ، تغفو ،
وتقوم على ارتجافة الفجر الفضى عبر الكوبرى الحديدى القائم . تبلل
وجهها وتمضغ قبضة من الأعشاب الرطبة وتحبو . تطلع على الشاطئ
المنحدر ، وتقف هناك تحت الكافورة الكبيرة العالية . الجدة " هانم "
تنظف ثوبها من قش المكان . وترهف أذنيها صوب موكب عربات
الكارو القادمة من سكة القناطر وهى تقترب محملة بالخضر الطازجة
تتابع خبب الخيل التى يقودها الرجال النائمون فى ضباب الصباح .
تسمع رنين الأجراس النحيلة وهى تتأرجح ، تشيعها وهى تخبو وتغيب
وأحدة تلو الأخرى عند انحناءة النهر ، وتنادى عل أحد يسمعها : " مش
رايح البلاد يا بنى ؟ " " (١٤)

فالجدة " هانم " تدور فى فلك مكان واحد مغلق على ذاتها
تبحث عن شىء ضائع ، وعلى الرغم من أن الرحلة من مكان إلى مكان
مستمدة من أسطورة البحث فإنها - هنا - لا تنتقل ولا ترتحل بل هى
قابعة فى مكان واحد تدور فيه فتنتهى إلى حيث بدأت ، وانغلاق " هانم

" بهذه الصورة فى مكان واحد يعبر " عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجى - أى مع الآخرين - بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة ؛ فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها مثل رواية " هرمان هيس " " ذنب الفيافى " ، " ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشف رؤية الروائى لعالمه ولأهم ما يرى أنه هو مشكلة الإنسان " (١٥)

فالجدة " هانم " منذ غادرت " البلد " إلى " فضل الله عثمان " وهى ملتصقة بالمكان لا تغادره بل لا تغادر حجرتها " الصغيرة المعتمدة فى نهاية الطريقة الطويلة ... على الكليم بثوبها الأسود " (ص ١٧) أحيانا ، وأحيانا أخرى تنام فى العتمة غير " واضحة فى ركن السرير " (ص ٥٥) وأحيانا تالئة تجلس فى " حوش البيت " حيث لا تكاد ترى من " عتمة المكان " (ص ٢١٧) أو تقبع فى " الجو المعتم وراء الزير " (ص ٢٢٠) .

وظيفة المكان العاكس ؛

إن هذه التراكمات اللغوية الكثيرة المكثفة التى تعبر عن الظلمة والعتمة تدل على الثبات والجمود بل الفناء والموت ، حيث تشيع فى الرواية ؛ فتزد الفأظ " العتمة " و " الظلمة " وما يجاورها فى حقلها الدلالى ثلاثا وستين مرة مما يشير إلى موقف الكاتب من قضايا وطنه وانعكاس هذا على طبيعة المكان ، وهذا البعد الرؤوى الفنى لا يقف عند حد شخصية الجدة " هانم " بل تعداها إلى شخصيات أخرى فى الرواية ، وإن ربط " أصلان " بين رؤية هذه الشخصيات الأخرى وما عكسه المكان على شخصية " هانم " ؛

فالأستاذ " عبد الله بن البهي عثمان " " يتأمل الصورة التي جلست في مقدمتها أمه " نرجس " ، ما زالت بصحبتها ، وإلى جوارها الجدة " هانم " ضئيلة في طرحتها السوداء ، وخلفهما كان خاله " عبد الرحيم " ممثلنا وشابا بشعره الطويل المفروق وبينما هو واقف انقطع النور وجاءت " دلال " تحمل لمبة الجاز الكبيرة وضعتها على قاعدة النافذة الطويلة التي فتح نصفها العلوي على " فضل الله عثمان " المعتم " (١٦)

فانقطاع النور هنا جاء مرتبطا بالصورة المعلقة على الجدار التي تحمل أمه وخاله الميتين حقيقة وجدته الميتة حكما ، وهذا يناسب الظلمة التي ترتبت على انقطاع التيار الكهربى ، حتى " فضل الله عثمان المعتم " يبرز هذا الموت والجمود ، وقد برزت هذه الإشارة أكثر من مرة بالنسبة لـ " فضل الله عثمان " (ست عشرة مرة) ، حيث انقطع النور في وجود " نرجس " و " البهي عثمان " الذى يرى أن " فضل الله عثمان كله عتمة " (ص ٢٦) و " نرجس " التي تخاف من عتمة القبر فتطلب من " البهي عثمان " أن ينيره لها ولو أسبوعا واحدا حتى تألف ظلمة المكان " (ص ٢٨، ٢٩) .

فمن خلال هذه الألفاظ التي تشيع العتمة والظلمة في المكان يضغط "أصلان" على ثبوت هذا المكان وتوقف حركيته ؛ فالشخصية - على هذا الأساس - تفقد إحساسها التام بالمكان الحال ، ولعل في هذا إشارة إلى الوطن السليب الذى افتقده جيل الستينيات والأجيال التى تلتها بعد انهزامهم أمام هدم شعارات ثورة يوليو ومبادئها وقد " يبدو أن بعضا هاما من الازدهار والتجدد والنضارة الذى تعيشه الرواية المصرية العربية الآن يثبت يؤكد عدة حقائق فكرية وجمالية .. أهمها

أن الرواية عند جيل الستينات والأجيال اللاحقة أصبحت أداة تأريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية لصعود وسقوط وأزمات ثورة يوليو ١٩٥٢ وما أحدثته من تعديلات طبقية فى قلب وشبكة العلاقات الاجتماعية غيرت النسب ومعدلات التوازن بين الطبقات ، وبالتالى غيرت القيم " (١٧)

وقد كان الانحراف عن الجادة وعدم الجرى وراء المثل القديمة من نتائج ذلك، " وكان لابد أن ينقرض ممثلو تلك المرحلة من الجيل الشاب الذى ترعرع وسط تقاليد العصر البطولى . ولقد كانت حتمية انهياره وفشل الطاقات التى ولدت فى مرحلة الثورة وعصر عبد الناصر موضوعا مشتركا فى كل روايات جيل الستينات وما تلاهم من أجيال والتى دارت معظمها حول زوال الوهم فى تلك الفترة " (١٨)

وهذا المغزى الذى أشرنا إليه يبدو بوضوح فى علاقة الجدة " هانم " وغيرها من الشخصيات بـ " البلد " ، هذه اللفظة ذكرها الكاتب فى الحوار أو السرد ثلاثا وثلاثين مرة وذكرها مع حقلها الدلالى - القرية والأرض ... - ستا وستين مرة ، مما يوحى بأنها الوطن الذى صدم أهله فى ثورته (الرمز) ويبدو ذلك بوضوح فى نظرة " البهى عثمان " لهذه الثورة عندما صدم فى الرود على شكاواه ، فراح يستغيث مرسلا " إلى المصلحة والوزارة والنقابة والنائب العام والاتحاد الاشتراكى كما كتب رسالته الأخيرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر . أخبره أنهم أثناء فرز الخطابات كانوا يعثرون على منشورات الضباط الأحرار (بسبب مظاريفها المتشابهة) قبل قيام الثورة وأنهم لم يبلغوا عنها ، بل كانوا يعطونها لزملائهم الموزعين لكى يقوموا بتوزيعها دون أن يشعر واحد من المسؤولين . كان يأمل أن الرئيس

سوف يقدر أنه أحد الذين أخلصوا للثورة وساهموا في نجاحها وبينما هو يتوقع الرد مات عبد الناصر فجأة " (١٩)

والكاتب محب لوطنه مشغول بقضاياها حامل همومه منتظر
الآمال المرجوة لهذا الوطن، وما كان حديث الشخصيات في روايته عن
" البلد " إلا ارتباطا بالوطن وحبا له ؛ فهو في بؤرة شعور شخصيات
الرواية كلها ، تنعكس هذه الأفكار على شخصية الجدة " هانم " التي لا
يغيب ذكر " البلد " عن لسانها ولا تخفى رغبتها الدائمة في العودة إلى
" البلد " لكنها لا تعود.

مثلها في ذلك مثل " دلال " التي تمت العودة إلى "البلد"
خصوصا بعد موت زوجها " عبد الرحيم " ، وتزيد هذه الرغبة عندها
" كلما انقطع النور " مما يزيد من إحساسها بالغربة في " فضل الله
عثمان " حيث " لا أهل ولا دار ولا أرض ولا بلد " (ص ١٢٣) لكنها
ما زالت تأمل في استرداد حقها ونصيبها من " الأرض "، على الرغم
من أن كثيرا من المغتصبين قد توالوا عليها وهي لا تستطيع أن تحدد
مكانها بدقة ، لكنها موجودة في " البلد " ، فهي باقية ولو كان أول من
اغتصبها :

" العمدة " عبد الرحمن " حطها في كرشه وكتب حيازتها
باسمه مع غيرها من الأراضي ، ورجع قال إنه أجرها لواحد ، الواحد
مات من زمن وعياله ركبوها من بعده وماتوا وأضافت إن الله وحده هو
الذى يعلم إن كانت عيال عياله هي التي تزرعها هذه الأيام أم أنهم
أجروها لأحد آخر " (٢٠)

وقد تجزأت هذه " الأرض " وتفتت مما ساعد أكثر على
ضياعها ، كان الكاتب يشير إلى الوطن كله الضائع الممزق ؛ فيقول

بلسان " عبد الله بن البهي عثمان " المثقف الذى يمثل هذا الجيل المازوم :

" الأرض ؟ تلك التى يحلم بها إخوته . أين ؟ وكيف ؟ كانت هذه الأرض ملكا للجدة الكبيرة فى الأصل ، للجدة الكبيرة " عزيزة " . وعزيزة ماتت . الثلث ورثته . ابنتها هانم ، جدته ، والثلثان ورثهما ابنها عبد العزيز ، شقيق جدته . وظل عبد العزيز يفلحها بنفسه لكن عبد العزيز مات . والعمدة عبد الرحمن أعطاها لمستاجر من معارفه . أبناء عبد العزيز لهم الحق فى ثلثى الإيجار . وهانم الثلث . لكن هانم ماتت . الثلث يرثه أبناء هانم : نرجس وعبد الرحيم ؛ ثلث لنرجس وثلثان لعبد الرحيم . ونرجس ماتت المفروض أن يرثها عبد الله وإخوته وعبد الرحيم مات والمفروض أن ترثه دلال وعيالها ، ودلال أخبرته أن العمدة عبد الرحمن مات والمستاجر القديم مات وعياله ماتوا ولا أحد منهم يعرف أين هى الأرض ولا من يركبها الآن . حكاية لا أول لها ولا آخر . صحيح إن كل حى منهم له حق ولو شبرا فى هذه الأرض . لكن أين ؟ وكيف ؟ " (٢١)

وعلى الرغم من أن معظم شخصيات الرواية الرئيسية تحرص كل الحرص على هذا الشبر من أرض الوطن " البلد " فإن شخصية " عبد الرحيم " تعادل هذا الصراع الدرامى بوصفها خطأ مناقضا لهذه الشخصيات ؛ فنجدته ينسى " البلد " بمجرد نزوله " فضل الله عثمان " لأن " مصر " كلها عنده لم تكن تمثل له سوى انتفاع وارتزاق ؛ فهو يمثل النفعية والفردية التى عبرت عنها الرواية الحديثة " فردية التاجر الذى يكسب ويتنصر لا لأنه يريد الكسب والانتصار فحسب بل لأنه يعرف كيف يربط الأسباب بالنتائج ويعرف مدى تأثي العالم الخارجى

فيه كما يعرف مدى تأثيره فى العالم الخارجى على أساس فهمه لطبيعة كل منهما " (٢٢) فتجد " عبد الرحيم " ينتفع بأول علاقة نسائية له فى " مصر " مع " بسيمة الموضنة " التى أعطته ملابس زوجها الأول (ص ١٨١) ولم يهتم بمرض جدته الذى يعنى الموت وأتم زواجه من " سعاد " لأن أباهما " وعده بألا يكلفه باية مصاريف " (ص ١٠٥) وطمع فى معاش " إنشراح "، وأمه " هانم " نفسها لم تسلم من نفيعته " (ص ١٢٢) .

ويشير الكاتب بلمحة ذكية إلى هذه النفعية بلسان " نرجس " عندما أراد " عبد الرحيم " أن يصنع سنارة يصطاد بها : " سنارة إيه يا وله ؟ أنت جى مصر تصطاد ولا جى تشتغل ؟ " (ص ٦٦) وقد كانت هذه السنارة " أطول سنارة شهدها " فضل الله عثمان " حتى ذلك الوقت " (ص ٦٩) وهذه إشارة ذكية من الكاتب إلى أن سلوك " عبد الرحيم " كان غريبا على أهل " فضل الله عثمان " ، ويؤكد هذا أن " عبد الرحيم " كان يحس نيل " مصر " بحرا كبيرا تتضاءل أمامه التربة الصغيرة فى " البلد " (ص ٦٨) .

على هذا النحو استطاع " إبراهيم أصلان " إبراز منظوره الروائى من خلال مكانين رئيسيين ؛ " فضل الله عثمان " و " البلد " ، فهما يمثلان الواقع والمثال ، أو الحاضر والماضى الذى تسترجعه الشخصيات استشرافا للمستقبل الذى ينطلق عنهم من الماضى الزاهر لا من الحاضر المنطلق على مجموعة من الانكسارات والهزائم النفسية التى أصابت الوطن، مما يمنح المكان بطولنة خاصة ، فالوطن يسلب من أهله ومن المعتدين وهذا يصيب الأحرار فيه بإحساس مريع

بالاغتراب والظلمة والعتمة وموت الإنسان فى هذا الوطن بل موت المكان ذاته .

ومن ثم فالمكان عند " أصلان " لا يمثل مجرد رقعة جغرافية بل هو الوطن ذاته ؛ فهو يعبر عن خلال هذا المكان عن أصالة الشخصية المصرية واستمساكها بعرى الإصلاح فى المجتمع على الرغم من الحرمان والحيرة التى أصابت هذا الجيل ، وظهر ذلك بوضوح فى علاقة الشخصيات بالمكان الذى تدور فيه الأحداث .

و " أصلان " - بذلك - يعبر عن جيل كامل يلفه القلق مع عجزه عن تحقيق الهوية والاستقلال الذاتى فى عالم متغير ، لذا ينشأ التمرد لدى شخصيات العمل الفنى على أثر إسباغ الكاتب ذلك عليها ؛ ففى التمرد المستمر والمعارضة النشطة تتجدد الرؤية ويعظم دور الإنسان .

ويكون التمرد السياسى والاجتماعى معادلا فنيا للتفرد البطولى ، ويجدر بالكاتب أن يؤمن بقدرة شخوصه على التمرد حتى يترك لهم مساحة من الإرادة الحرة خارج حدود القيود الاجتماعية والضغط السياسى مما يسهم فى نمو الشخصية ، وعندما تبدو الشخصية فى الرواية مشتتة منهكة معرضة للابتزاز والاستلاب فإن الكاتب بذلك يبذر بذرة التمرد الانقلابى والبحث عن الحرية وإيجاد معنى للحياة . (٢٣)

وقد يبدو هذا التصور فى شخصية " عبد الرحيم " الذى تمرد على " البلد " فى بداية أحداث الرواية و " البهى عثمان " الذى اصطدم بالثورة وابنه " عبد الله " المثقف المأزوم الذى عاش وحيدا فى ذلك الوطن .

وعلى الرغم من هذه الإشارات والرموز المكثفة فإن "إبراهيم أصلان" كان حريصا كل الحرص على أن يكون مغزاه فى رواياته غير متعمد، لأنه - فى نظره - يفسد كل شىء:

"أظنها مسألة خطيرة جدا مسألة المغزى هذه أن تتم عمدا وهذا وحده كفى بأن يفسد كل شىء ، إنها تثير جدلا ولكنها لا تنتج فنا يرقى إلى مستوى التجربة التى يمكن أن تضاف إلى تجارب الناس أو تثريها . أن تهتم بأن يكون لقصتك مغزى يساوى أن تهتم بأن تضيف لطفلك أنفا أو قرنا ؛ والمسألة هى استبعاد كل ما من شأنه أن يعوق نمو هذا العمل.. لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده . والكتابة تكاد أن تكون فى نهاية الأمر بحثا عن المغزى " (٢٤)

والثابت أن المكان الأظهر - الواقع المعيش - هو "فضل الله عثمان" بمدينة "إمبابة" الذى نزح إليه أهل القرية - عصافير النيل - حيث صراعات جديدة وتناقضات ومحاولات البحث الدائم عن هوية فى عالم يملؤه اللامعقول على المستويين القومى والشخصى ، خصوصا بالنسبة لجيل الستينيات حيث أصبحت الرواية أداة تاريخ وتحليل وتفسير ومحاولة فهم للحياة التى ترتبت على قيام ثورة يوليو ، وما أحدثته فى شبكة العلاقات الاجتماعية الطبقيّة من تغيرات نتج عنها تغير كبير فى القيم ، إضافة إلى ما تلا ذلك من أحداث أصابت الوطن حتى زمن كتابة هذه الرواية .

ودور المكان ووظيفته فى الأساس تتمثل فى تشكيل عالم من المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع وقد تخالفه ؛ فالمتلقى - فى أثناء قراءته للرواية - يرحل إلى عالم مختلف عن عالمه الذى يعيش فيه ،

فعالم الرواية عالم خيالى من صنع كلمات الروائى " ويقع هذا العالم فى مناطق مغايرة للواقع المكانى المباشر الذى يتواجد فيه القارئ " (٢٥)

ومع هذا فعلى مستوى القص نفسه وسير الحركة الدرامية فى الرواية يندمج البطل مع الواقع ويعيش مع المكان فى علاقة تفاعل متبادلة ، فتحول ثبات المكان الذى يمكن أن نجده فى الواقعية التسجيلية " إلى علاقات اجتماعية تطلبت أسلوبا دياكتيكيا ، يوضح طبيعة هذا التفاعل بين الذات والواقع من ناحية ، ويكشف عما ينتج عن هذا التفاعل من علاقات اجتماعية من ناحية أخرى . وبذلك اختفت أو كادت تلك الحقائق المادية الحيادية للواقع ، والتي تحرص عليها الواقعية التسجيلية ؛ حيث اهتمت الواقعية التحليلية بالملاحم المادية التى تكثف دورة الحدث فى الشخصية والتي تعكس ردود أفعال الشخصية تجاه الحدث " (٢٦)

والمكان الروائى عالم بلا حدود متشعب نحو سائر الاتجاهات ، والكاتب يستحضر من خلاله جميع مشكلاته السردية الأخرى ، وتعتبر شخصيات العمل الروائى من خلاله عن أهوائها ورغباتها ومرامى مبدعها ، وإذا كان المكان يتخذ دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات ، فإن قيمته الحقيقية تتمثل فى علاقته بالشخصية بصفة عامة ، " والشخصيات فى الدراما الحديثة تحمل فى إهابها الرغبات والإرادات المتعاطفة والمتصارعة ضد قوانين المجتمع والتقاليد الأخلاقية بل وحتمية الوجود نفسه... ومن خلال المعاناة والمقاساة والآلام يزداد المتفرج - المتلقى - وعيا وفهما وإدراكا " (٢٧)

وفى الوقت الذى يعطى بعض النقاد المكان بعدا كبيرا لأن بيت الإنسان - فى نظرهم - امتداد لنفسه ؛ فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان^(٢٨) نجد بعض النقاد الآخرين يفرغونه من أية دلالة ؛ فهو - عندهم - محض وجود موضوعى لذا لا ينبغى إسباغ دلالة ما عليه^(٢٩) لكن الثابت عندى أن للمكان دورا كبيرا مؤثرا فى تحريك الأحداث ورسم الشخصيات ووصف المنظور الروائى بصفة عامة للكاتب .

وصف المكان :

ليس من شك فى أن الروائى عندما يصف المكان يحمله إشارات وانطباعات خاصة ، والثابت - أيضا - أن الكتاب يختلفون فيما بينهم فى كيفية هذا الوصف وإن كان الأسلوب السينمائى قد تسلل إلى الروائيين العرب المعاصرين ، ولعل "إبراهيم أصلان" من أهمهم فى هذا المنحى الوصفى " فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة فى سرده ، ويوظفها باقتدار ووعى . يكتب مقاطع تصويرية ، تتوزع على لقطات تتراوح فى القرب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون انتقال مفاجئ أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج . ويعزف عن أى ملمح توصيفى لا يستمد مادته من الأشكال والألوان " (٣٠)

وقد تأتى مقاطع وصف المكان طويلة أو قصيرة مستقلة أو متداخلة فى الأحداث ، فتمثل لوحة منفردة ثابتة أحيانا "ولكن هذا لا يعنى بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمى إلى البناء الكلى للرواية ؛ فبالرغم من استقلالها فإنها توظف توظيفا جماليا فى خدمة محور الرواية وفى إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص" (٣١)

عندما أخبر " سلامة " شقيقه الأكبر " عبد الله بن البهى عثمان " أن الجدة " هانم " قد اختفت ذهب " عبد الله " إلى زوجة خاله "

دلال " حتى يتبين الخبر ، وفى أثناء إخبارها إياه يوقف الكاتب زمن السرد حتى يصف مكان الغرفة الكبيرة التى يجلسان فيها :

" اتجه الأستاذ إلى الحجرة الكبيرة وقد بدا الهم يركبه فعلا ، وجلس راغبا فى سماع كل شىء بالتفصيل . كانت الحجرة تسع سريرا عريضا ، وطاقما أسيوطيا ، وكنبة بلادية تحت النافذة الطويلة . وعلى الجدار المطل على الجير الأخضر الباهت ، علفت صورة بالأبيض والأسود فى إطار ذهبى قديم ، لكن دلال لم يكن لديها الكثير لكى تضيفه إلى كلام سلامة " (٢٢)

فهذا المشهد الوصفى القصير الذى عمد فيه الكاتب إلى وصف المكان ، يثير عددا من الملاحظات ؛

فنلاحظ - أولا - أن وصف المكان هنا يتناسب مع الجو النفسى العام للشخصيات ؛ فـ " دلال " تبكى و " عبد الله " يعلوه الهم لغياب الجدة .

ونلاحظ - ثانيا - انقطاع زمن السرد وتوقفه عند بداية حكي " دلال " ، لأنها لم يكن لديها جديدا تضيفه إلى كلام " سلامة " الذى كان أول من أخبر " عبد الله " بغياب الجدة .

ونلاحظ - ثالثا - أن جدار الغرفة مطلقا بالجير الباهت تعميقا لاستجلاء الموقف النفسى للشخصيات ، إضافة إلى الصورة الملونة بالأبيض والأسود فقط فى إطار قديم .

وفى المشهد الذى يصور فيه الكاتب الحوار بين " البهى عثمان " بعد خروجه " على المعاش " وإحساسه بالانتهاء والتجمد ، و " محمد أفندى الرشيدى " الذى يسعى إلى استغلال هذه الحال لدى " البهى عثمان " بالوقوف فى " الدكان " الذى يريد استجاره .

وقد كان الرجلان يقفان فى مكان واحد ، لكنه بالنسبة لـ " الرشيدى " " بجوار شباك المنور المفتوح " وهو بالنسبة لـ " البهى عثمان " " جنب قاعدة الشباك وشم رائحة الرطوبة والفراخ " (ص ٣١:٣٦)

ويبدو هذا التوازن النفسى المكانى مع " إنشراح " التى كانت تذهب كل أسبوع إلى شقتها تغسل وتتجمل وترجع إلى " عبد الرحيم " فى " فضل الله عثمان " ، فيحرص الكاتب على أن يقابلها زوجها " فى الطريقة الطويلة أو أية زاوية من زوايا الحوش شبه المعتم أو على باب المرحاض " (ص ٩٩) وهذا يتلاءم مع ظروف " عبد الرحيم " النفسية الذى اكتشف أنه أخطأ بزواجه من هذه المرأة .

وعندما قرر الأستاذ " عبد الله " السفر إلى " البلد " محاولا العثور على الأرض لإرجاع الحق إلى أهله - البحث عن الوطن المسلوب - ينطلق من " فضل الله عثمان " - الواقع المعيش - الذى يأتى وصفه ليثبت أنه واقع لابد أن يتغير - التمرد والرغبة فى التغيير - وراح يصف المكان بعينى " عبد الله " وصفا يمتد عددا من الصفحات ١٤٦:١٤٢ يقول فى بعضه " والأستاذ لاحظ أنه - فضل الله عثمان - صغر أو ضاق عما كان ، ملأه العجب من أرضه التى ما زالت تعلو هكذا ، بحيث إن المداخل على جانبيه ظلت تزداد انخفاضا مع الأيام . كان يفكر فى أصحاب المباني القليلة التى كان يعاد بناؤها أيام صباه وكيف كانوا يجعلون مداخل بيوتهم الجديدة تعلو عن الأرض بثلاث درجات على الأقل معتقدين أنها سوف تصبح فى مستوى الشارع مع مرور الوقت ، إلا أن الأرض كانت تواصل الارتفاع لتحول هذه إلى مداخل منخفضة بدورها ... "

ومن أهم هذه الشواهد تلك اللوحة النفسية التى يرسمها الكاتب منعكسة عن عيني " عبد الله " وهو جالس فى الليل وحيدا بعد موت أبيه وأمه وخاله وغياب جدته ، لذا نجد هذه اللوحة تملؤها ظلمة وتسود خطوطها عتمة ؛ فهى - وإن بدت لوحة مستقلة - تعكس بدقة حال " عبد الله " النفسية وإحساسه بخلو المكان من الحياة بفراق الأهل وضياع الوطن :

" وحيث اعتادت الجدة والخال أن يقضيا سهراتهما الطويلة ، جلس " عبد الله بن عثمان " وحيدا ، يرى " فضل الله عثمان " من أسفل . تحت عارضة الباب ، تغيب شريحة من الأدوار العليا للبنىات القريبة ، ويصعد الغياب مائلا حتى تتضح نهايات البيوت البعيدة ، وينفتح المكان على رقعة من سماء الليل تنسدل ستارة صافية ومسوحة لا تخلو من زرقة ونجوم " فضل الله عثمان " من هنا مساحة طافية من الظل والنور . اللببات هالات حمرة متباعدة على المحال القليلة المقفولة ، فى قلب كل هالة ، لم يكن فى وسع الأستاذ أن يميز شيئا ولكن فى أطرافها حيث يخف النور أو تبشف العتمة كان يميز أحيانا ضلفة شباك أو بابا أو مسحة من جدار " (٣٢)

موت المكان؛

بالنظر إلى النص السابق نلاحظ أن هذا التعذر فى الرؤية إلى حد انعدامها أحيانا يصور العدم شاخصا والموت محيطا بشخصيات الرواية وحائما حول أماكن وقوع الأحداث، وبراعة الكاتب تكمن فى أنه يبرز ذلك الموت من خلال المكان؛ فهو يميت المكان قبل أن يميت الشخصية التى تسكنه من خلال وصف دقيق لذلك المكان حيث يحمله إشارات ودلالات توحي بهذا ، وقد تتعدد الأسباب التى تؤدى إلى موت

الشخصيات فى الرواية تصويرا لمثيلاتها فى الواقع ، وشيوع الموت على هذا النحو فى أماكن " أصلان " - بوصفه واحدا من الروائيين الجدد - " يبطن شعورا بالاحتجاج والسخرية والرفض وإحساسا بلامنطقية الوجود وافتقاره إلى التنظيم" (٣٤)

ومن هذا ما نجده عندما أخبرت " نرجس " " عبد الرحيم " بموت " بسيمة الموضه " كان النور مقطوعا عن " فضل الله عثمان " ، واللمبة الجاز على التليفزيون فى الجانب الآخر من الصالة ضوءها المحمر الخفيف يخيله الهواء ويحرك الظلال " (ص ١٧٨) .

كما يقدم إرهابات بموت " نرجس " نفسها وهى جالسة مع أخيها " عبد الرحيم " " وانقطع وشيش الواپور فجأة عندما أطفأت نرجس شعلته ، واختفت ملامح وجهها لما زادت العتمة " (ص ١٨٠)

ولا يكتفى الكاتب بهذه الإشارة بل يمت المكان كله من حول " نرجس " بجزئياته الصغيرة ويوقف زمن السرد كذلك تمهيدا لموتها ، فيأخذها من زمن حديثها مع " عبد الرحيم " لتعيش زمنها الخاص فى نفس المكان ، " هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها فى حمل رسالة الزمن والتعبير البصرى عن مروره ، فهى ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان " (٣٥) :

" كانت نرجس تفكر وهى قاعدة مكانها فى ملتقى الكنبتين ... وتستغرب لأنها باعت ذهبها كله البندقى عيار الأربعة والعشرين ... وباعت نحاسها الأحمر ، الحل ، والمصفى ، والإبريق القديم وطشت الحموم والغسيل والمغرفة ، باعتته مع قسوة الأيام ... نرجس تفكر فى ذلك وتستغرب ، لأنها لا تشعر برغبة فى تعويض شىء من ذلك كله ...

أشياء كثيرة ضاعت وهى قاعدة مكانها فى ملتقى الكنبتين ... لا تعرف نرجس لماذا رضيت بذلك ، ولا كيف تركت سريرها القديم مكونا يمر الصيف وينزل المطر ويتغير حاله ويضيع قطعة وراء الأخرى ... ينتهى النهار وهى قاعدة على الكليم ، المنديل انحدر عن شعرها الذى شابته البياض وتراكت حولها الكراكيب ... كانت مرمية كلها على الأرض وعلى المساند المقلوبة وهى تجلس هكذا وقد أغلقت فمها الخالى من الأسنان وجف وجهها الملهب تتأمل العروسة وتقلبها فى حجرها وتمسح الغبار عن نحاسها القديم المنقوش وتفكر فى مكان تضعها فيه بحيث لا تغيب أبدا عن عينيها" (٣٦)

إن هذا الوصف المسهب لجميع جزئيات المكان المحيط بـ " نرجس " يستشرف الكاتب من خلاله بعدا آخر غير الظاهر من وصف المكان ؛ فهناك عدد من المدلولات التى تجاوز الأدب إلى الحياة " وما يبدو لنا عين كاميرا محايدة ترصد فى براءة عالما من الأشياء الموجودة الملقاة هو احتفال بالتقطير وولع برصد ما هو دال فى وجوده بحيث لا يعوزه المجاز ولا يتكى على المخيلة وإنما يعوزه فى المقام الأول اقتناص ما فيه من عرى وصلابة ودلالة ذاتية ومن ثم التأكيد على نقيضها . ثمرة فى هذا الكون اللغوى انتصار لوضع العالم فى حال من العرى الفيزيقي ، وثمره احتفال برويته كما هو فى عريه ونثريته وركاكته " (٣٧)

ونلاحظ أن " أصلان " فى هذا النص الوصفى الطويل أذاب شخصية " نرجس " فى المكان حتى أصبحت كأنها شىء من الأشياء التى يحويها ذلك المكان؛ فانسحب عليها كل ما فيه من عدم وفناء وانتهاء فى علاقة نفسية عميقة وتفاعلات متبادلة ، ومن ثم فإنه لا

ينبغي للكاتب أن يصنع نسخة آلية طبق الأصل من الواقع أو نسخة تقوم على ملاحظة الحقائق المادية فقط ، والفن - فى الأساس - يكمن فى جعل أوجه النقص فى الطبيعة أساسا لجمال لم يدرك حتى الآن من خلال إنارتها بالضوء الذى لم يوجد قط على سطحها لكنه يرى كامنا فيها ، والفنان - فى ذلك - يبحث عن الجمال الأعرق المستكن ، والجمال الذى يضيفه الكاتب على الموضوع ليس جمال المظهر بل جمال تداعى المعانى (٣٨)

وهذا يدفعنا للإشارة إلى أن تصوير الواقع ليس مقصودا لذاته بتصوير مشاهد الحياة الحقيقية ، وقد يكون الواقع لدى الروائى " هو ما يراه بمفرده وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده ، - الواقع لديه - هو ما تعجز الأشياء التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه " (٣٩).

هكذا كان " إبراهيم أصلان " يميت المكان قبل موت الشخصية ، ويثبت هذا أنه فى الفصل التالى لهذا المشهد يحشد كل طاقة فى المكان ليضبط هذه التقنية التى ألزم نفسه بها ؛ ففى أثناء مرض " نرجس " الذى سبق موتها ذهب ابنها " عبد الله " إلى عيادة الطبيب وهناك :

" الدنيا ليل ، والعيادة فى دور أرضى من بيت بلا باب فى فضل الله عثمان . صالة كبيرة فيها مقاعد مختلفة الأحجام . والأرض خشب لون التراب لكن مكنوس ، عبد الله قاعد على يمين المكتب الصغير والتومرجى العجوز عند الستارة المدلاة على مدخل حجرة الكشف البعيدة وهناك صورة باهتة لامرأة ترضع طفلا من صدر عريان والنور خفيف والجير واقع عن الجدران ... خرجوا إلى فضل الله عثمان . مشوا فى نور اللمبات القليلة على واجهات المحلات المغلقة

كان التومرجى يسبقهما والحقيبة مدلاة فى يده ، وعندما وصلوا إلى مدخل البيت المفتوح سبقهما " عبد الله " إلى الداخل " (٤٠)

بهذا المنظور الفنى استطاع " أصلان " إبراز المكان حاملا الموت ورائحته ودلائله فى كل جزئياته بأبعاده المادية والروانية وظلاله ؛ فالفاظ الموت تشيع فى الرواية لتصل إلى تسعين لفظة تحمل دلالة الموت ، منها أربعون مرة بلفظ الموت وخمسون منها تدخل فى حقل الموت الدلالى ، " ولا يشترط أن تكون الفجعية فى الدراما الحديثة بموت البطل الذى يعانى لكى يحدث الأثر التراجيدى ولكى يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى ، إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدى وليس موته ، وقد يعنى الإخفاق الموت المعنوى للإنسان فى العصر الحديث ، هذا مع ملاحظة أن البطل الذى يموت فى الدراما الحديثة لا يموت كما الأمر فى التراجيديا اليونانية حيث يفجع البطل وهو فى قمة مجده ، بل إنه يموت عندما تكاد تنتهى حياته ولم يعد منه بقايا يمكن أن تعيش " (٤١)

والكاتب يعتمد - فى ذلك كله - على الوصف السردى للمكان " وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية ؛ وهى الصورة التى تعرض الأشياء متحركة ، أما الصورة الوصفية فهى التى تعرض الأشياء فى سكونها " (٤٢)

كان " أصلان " - إذن - يعنى بتصوير الأماكن ووصف ما فيها من جزئيات موظفا إياها لخدمة تطور الحدث الروائى ومحملا إياها آراءه وانطباعاته وتصوراتهِ عن العالم والإنسان، ومع هذا فإنه لم يكن يصف المكان دفعة واحدة فى لوحة متكاملة منفصلة ، بل يقدم على وصف المكان بما تحتمه الحبكة الروائية وعناصر القص الأخرى

فيبرز في النهاية واحدا من بين هذه العناصر لا ينفصل عنها ولا تستطيع هي أن تتحرك إلا من خلاله .

والرواية على هذا - عند أصلان - تتلاقى مع الرواية الاجتماعية في أنها تكثر من تصوير الأماكن بشوارعها وقراها وبيوتها وغرفها لكنه يجزئ ذلك ويصف المكان الواحد في أكثر من موضع ، بعكس الرواية الاجتماعية التي يمكن أن يأتي فيها وصف المكان في لوحة كاملة مستقلة ، لكنه يلتقي معها في هذا الإحساس القوي بالمكان . " إن الروايات الاجتماعية تمنح القارئ إحساسا قويا بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقرى وشوارع المدينة والمباني والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة ، والقصد - من وراء ذلك كله - هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقى بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص " . (١٣)

والثابت بعد هذا كله أن التميز المكاني في أي عمل روائي لا ينبغي له أن يعرّى من الوصف ولا ينفصل عنه وإلا فالمكان - في هذه الحال - يكون خاليا عاريا من أية قيمة فنية ، أما وروده مع الوصف فهذا ما يمنحه مكانة امتيازية من بين المشكلات السردية الأخرى مثل اللغة والشخصية والزمان ... إلخ (١٤)

فعندما يصف " أصلان " بيت " البهي عثمان " و " نرجس " يأتي عرضا كأنه لا يعنى الوصف في ذاته ؛ فعندما جاء " عبد الرحيم " من " البلد " إلى " فضل الله عثمان " لأول مرة أراد أن يبرز الكاتب الخير الذي حمله معه " عبد الرحيم " من " البلد " وفي أثناء ذلك تظهر بعض قسّمات المكان (ص ٦٣، ٦٤)

وعندما يدخل الموت بيت " البهى عثمان " يشيع الكاتب فى أثناء وصفه ذلك الموت فى جنبات المكان حتى إنه فى ذلك الوقت يشبه القبر (ص ٥٦) أما بعد موته فعلا فإن بيته يصبح مغلقا خربا ؛ يؤكد هذا صوت صرير الباب ، وعممة المكان من الداخل ، وجلوس " نرجس " فى " ركن الصلاة " ، وتعليق صورة " البهى عثمان " على الجدار المطلى بالجير "الأخضر الباهت " (ص ١٦٩، ١٧٠)

أسطورة المكان ؛

وعلى هذا فلا يمكننا التسليم بما ذهب إليه " جرييه " من خلو المكان من أية دلالة ، ولا التسليم باعتبار المكان محض وجود موضوعى صرف بوصفه مجرد مكان حيث كان يرى أن العالم ليس ذا معنى وليس عبثا إنه ببساطة موجود^(٤٥) ؛ فقد رأينا الإنسان فى " عصفير النيل " متفاعلا مع المكان ومع غيره من الشخصيات ، وكل المشاهد التى يصف فيها المكان تبدو مؤدية إلى غرض واحد ومغزى لا يختلف من مشهد لآخر .

والأشخاص الذين يعيشون فوق هذا المكان " فضل الله عثمان " ليس لهم أن يتحددوا بغيره ؛ حيث كان البدء والمنتهى والملجأ الذى تحتمى فيه أشخاص العمل الروائى بوصفه واقعهم المعيش ، لذا فالكاتب يصور الأشخاص من خلال المكان والعكس .

ومن ثم فمن النادر أن نجد فى " عصفير النيل " وصفا خالصا يبرز ملامح الأشخاص البدنية والنفسية خارج حدود المكان ، وقد يترتب على هذا محاولة "أصلان " أسطورة المكان فى أعماله الروائية " فإن العنصر الأساسى فى منح المكان هذه الأهمية نابع عن وجود

الأشخاص فيه ، أشخاص متحددون تفاعلهم مع هذا المكان يمنحه
فراشته وهويته التاريخية فيمنحهم هويتهم وثقافتهم ونسق قيمهم " (٤٦)

وليس من شك في أن الرواية الحديثة قد استلهمت الأسطورة ،
" والأسطورة في أرجح الأقوال هي التعبير القوي عن شعائر معينة
تمارسها الجماعة البدائية اعتقاداً منها بأن الممارسة تجلب لها الخير
وتدفع عنها الضرر . وتفتن بروح الكون " (٤٧)

ومن ذلك ما نراه من استلهام الكاتب مشهد منطقة الأهرامات
في أثناء جلوس " عبد الله " بين أولاده يشاهدون التلفاز :

" في ذلك الوقت كانت المذبة الشابة تقف وسط مجموعة من
التلاميذ الصغار عند سفح الأهرام ، تسألهم عن عددها ، وأسماء من
بنوها ، والأولاد يرفعون أصابعهم ويجيبون : خوفو - خفرع - منقرع .
بينما المدرسة المرافقة تظهر على الشاشة أحياناً ، وتختفي . وعندما
قالت المذبة : " طيب مين يعرف الفراعنة بنوا الأهرامات ليه ؟ " لم
يجب أحد . ثم رفع أحد الأولاد إصبعه " قول يا حبيبي " وقربت
الميكروفون من فمه . قال الولد : " هم بنوا الأهرامات ، علشان يدفنوا
فيها حضرة الناظر . " " يا خبير " ، وضحكوا ، المذبة ، والولد
النحسان . الأستاذ عبد الله أيضاً ضحك ، وأطفا سيجارته . فكر أن يقوم
ويخبر أمينة بما قاله الولد ، لكن صوت الكناري ارتفع مدوياً داخل
الصالة " (٤٨)

وعندما يصف الكاتب ليلة عرس " عبد الرحيم " و " سعاد "
يضيف على المكان هالة أسطورية إذ أقيم " في ساحة القرية التي تقع

تحت سفح الهرم الكبير . زحمة هائلة وزغاريد وطبل ومزمار بلدى
وتحطيب ورقص خيول وأولاد ونساء ورجال . مولد كبير " (٤٩)
ويضيف " أصلان " جوا أسطوريا آخر على بيت الحاج "
مرتجى " :

" وفى كل سهرة كان " عبد الرحيم " يتحدث عن الكنز
الموجود فى المقبرة الفرعونية التى بنى عليها " الحاج مرتجى " بيته .
وكانت " نرجس " يوم الخطوبة قد دخلت هذا البيت الذى بنى من طبقة
واحدة ووجدت حجراته كبيرة ومعظمها يقضى إلى بعضه بعضا
وأرضها من دون بلاط . وكانت دورة المياه واسعة ويربون فيها أفراخا
وأوزا أبيض وجديا أحمر ، بينما كانت فتحة المرحاض فى منتصف
الحجرة إلى درجة أن " نرجس " خجلت أن تشلح وتقضى حاجتها أمام
هذه المخلوقات الحية . وكان عبد الرحيم يقول لها : " أمال إحنا بنقول
إيه من الصبح ؟ " ويشرح لها كيف أن الحاج مرتجى عمل فتحة
المرحاض فوق البئر التى تصل إلى سرداب المقبرة حتى لا يكتشفها
أحد : " كل البيوت كده " (٥٠)

بطولة المكان :

وعلى النحو الذى رأينا نستطيع الجزم بأن البطل الحقيقى فى
" عصفير النيل " هو المكان الذى يتمثل فى " فضل الله عثمان " من
جهة و " البلد " من جهة أخرى ؛ فالمكان هو الذى يحرك الأحداث
وتتوالد - من خلاله - المشاهد والمواقف ، هذا على الرغم من تعدد
شخصيات الرواية الرئيسية مما يحتمل المكان دلالات نفسية تارة

واجتماعية تارة أخرى ؛ فنرى "فضل الله عثمان " يجسد العزلة والضياع والتيه ومع هذا فإن ساكنيه يحسون نحوه بألفة التسليم بالواقع التي لم تمنعهم عن البحث عن " البلد " ، وهذه الأماكن التي يصورها " أصلان " - مثل روايته كممثل روايات جيله - " كلها مفردات تمثل محاور بنائية في هذه الأعمال تبدأ الروايات منها وتنتهي إليها وتشعر فيها بمعاني الدفء والألفة والانتماء ، فتكاد - بذلك - تضيء عليها المعنى الكلي للبيت والمدينة والوطن كله " (٥١)

إذا كان المكان هو البطل الحقيقي في رواية " عصفير النيل " فإن " فضل الله عثمان " هو بطل الأماكن في هذه الرواية ؛ حيث يتغلغل داخل الأشخاص وهم يتحركون من خلاله ويعدونه مرجعيتهم ، وفوق أرضه وداخل بيوته تحدث صراعات البشر وتبرز تناقضاتهم وتبدو هوية ساكنيه من خلاله غير قادرين على الفكاك من أسره ؛ فجميع شخصياته الرئيسة وفدت إليه من البلد ولم تستطع شخصية واحدة العودة مرة أخرى ، فكلهم ماتوا في أماكنهم وقبروا في " فضل الله عثمان " .

وعلى الرغم من أن شخصيات الرواية - في معظمها - شخصيات مقهورة مأزومة لكن أصحابها متعايشون ، وهذه الشخصيات المأزومة شخصيات عادية جدا تسعى وسط قوى لا تملك التحكم فيها ، لأنها تعبر عن أفراد ضائعين غير محددى الملامح ، وهذا البطل العادى لا يستطيع أن يثير فينا كثيرا من الخوف وإن كان يثير فينا الشفقة عليه كما يشعرتنا بقلّة الحيلة " ويقول هربرت . ج . مولر عن هذا الإنسان العادى والذى أصبح بطل الدراما الحديثة إن الإنسان

الحديث عبث للعادة والضرورة الاقتصادية والوعى الطبقي ورغبات
اللاشعور والعاطفة الهوجاء ... ومن ثم قد يعانى البطل مما يحدثه
الكتاب عندما يتخذون منه أولا وأخيرا حيوانا عاجزا يعرضون من
خلاله التحليلات الاجتماعية والنفسية " (٥٢)

إن " إبراهيم أصلان " حريص كل الحرص على إبراز أهمية
المكان فى شكل صورة بطولية متفردة ، وهذا النزوع نحو إثبات بطولية
المكان يرجع - فى الأساس - إلى ما طرأ على المجتمع العالمى من
تغيرات فى بنية المجتمع وثقافته وأيديولوجيته ووجهاته السياسية ، ومن
ثم يتحول المكان فى روايات " أصلان " من مجرد بقعة جغرافية معينة
إلى رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه ، وهذا المنزع الرمزي الذى
نستخلصه من رواية " عصافير النيل " يعبر عن مدى نجاح الرواية فى
خلق التأثير بحالة وجودية بعينها (٥٣)

يعد " فضل الله عثمان " - كما أسلفنا - المبتدأ والمنتهى
لشخصيات الرواية فلا يتصرفون إلا فوق أرضه ؛ يبرز هذا عندما
ذهب إلى مرشح الحكومة فى الانتخابات " الحج محمود الفحام " و
" البهى عثمان " و " عبد الرحيم " و " محمد أفندى الرشيدى " ، فبعدما
انتهوا من حضور لقاء المرشح الجماهيرى خرجوا متجهين إلى " فضل
الله عثمان " لم ينطق أحدهم بكلمة واحدة بل " ظلوا صامتين حتى
وصلوا إلى " فضل الله عثمان " حينئذ قال الحاج " محمود الفحام " ...
" (ص ٤٦، ٤٥) وعندما غادر " عبد الرحيم " إلى " البلد " بعد وقفه
عن العمل فلابد أن يذكر الكاتب " فضل الله عثمان " الذى تنطلق منه "
نرجس " وهى تودعه (ص ٩٠)

وعندما اصطاد " عبد الرحيم " عصفورا بستارة صيد السمك
فريع وجرى وجرت الأولاد خلفه " أسرع البهي إلى فضل الله عثمان
وهو يمسك ذيل الجلاباب ... عندما عثروا عليه بعد رحلة صيده الأولى
تلك كان منهمكا في جلابابه المبلول وقدميه الحافيتين كان وجهه مجروحا
وشعره منكوشا بعد أن أضاع طاقيته الجديدة حتى أنكرته نرجس
واقتربت منه لتعرفه. عادوا إلى فضل الله عثمان وأغلقوا الباب على
أنفسهم . اغتسل عبد الرحيم ونام مغمض العينين " (ص ٧٢)

هوامش الفصل الثاني

- ١- لوسيان جولد مان وآخرون : القصة - الرواية - المؤلف ، دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ت. خيرى دومة ، دار الشرقيات ، ١٩٩٧م ، ص ١١٥ .
- ٢- طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٢م ، ص ٧٦ . وراجع : دراسات فى نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ١١٧ .
- ٣- نشرت " عصافير النيل " للمرة الأولى فى دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٩م ، ثم نشرتها فى طبعتها الثانية الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .
- ٤- راجع فى سمات هذا النوع من الروايات : طه وادى : دراسات فى نقد الرواية ، ص ١٠٩ : ١١٣ . و السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ط ١ ، ١٩٨٢م ، ص ٧٢ .
- ٥- شحات محمد عبد المجيد : بلاغة الراوى - طرائق السرد فى روايات محمد البساطى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر ٢٠٠٠م ، ص ٢٥٣ . وراجع : أمينة رشيد : تشظى الزمن فى الرواية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ١٣ ، ٣٩ وما بعدها .
- ٦- راجع : سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

- ٧- روجر ب. هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة ، مصر ، مايو ١٩٩٩م ، ص٦٣، ٦٤، ٩١، ٩٢.
- ٨- السابق ، ص١٤٥.
- ٩- محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص١٣٣.
- ١٠- يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ، ص١٠٣.
- ١١- E.M Forster , Aspects of the Novel (New York : Harcourt Brace Jovanovich – ١٩٢٧ P. ٧٣).
- ١٢- إدوين موير : بناء الرواية ، ت. إبراهيم الصيرفى ، القاهرة ، ١٩٦٥م ، ص٢١.
- ١٣- الرواية ، ص٩: ١١.
- ١٤- السابق ، ص٢٢٥، ٢٢٦.
- ١٥- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٧٧.
- ١٦- الرواية ، ص٢٠.
- ١٧- عبد الرحمن أبو عوف : قراءة فى الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م ، ص٧٩.
- ١٨- السابق ، ص٨٣.
- ١٩- الرواية ، ص٤٩، ٥٠.
- ٢٠- السابق ، ص١٢٤، ١٢٥.
- ٢١- السابق ، ص١٤٧، ١٧٦.
- ٢٢- شكرى محمد عياد : القصة القصيرة فى مصر - دراسة فى تأصيل فن أدبى ، أصدقاء الكتاب ، ط٤ ، ١٩٩٩م ، ص١٢.

- ٢٣- راجع : محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص ١٤٥ .
- ٢٤- إبراهيم أصلان : فصول ، عدد القصة القصيرة ، العدد الثالث من
المجلد الثانى .
- ٢٥- Michel Butor , "L Espace du Roman " , in Essais
، sur le Roman , Paris Gallimard ١٩٦٩ , pp. ٤٨-٥٨.
وراجع سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب
محفوظ ، ص ٧٤، ٧٧ .
- ٢٦- السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص ٢٣٣ .
- ٢٧- فوزى فهمى : المفهوم التراجيذى والدراما الحديثة ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص ٩١ . وراجع : محمد
الباردى : الرواية العربية والحدث ، ج ١ ، ص ٢٣٢ .
- ٢٨- راجع : رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى
الدين صبحى ، ط ٢ ، المؤسسة العربية بيروت ، ١٩٨١م ،
ص ٢٣١ .
- ٢٩- راجع : آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ت. إبراهيم
مصطفى ، دار المعارف مصر ، د.ت. ، ص ٢ .
- ٣٠- صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، دار سعاد
الصباح ، ط ١ ، ١٩٩٢م ، ص ١٨٩ . وراجع : د. حسين حمودة ،
الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات فى مصر ، الهيئة
العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٠٠ .
- ٣١- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
، ص ٧٦ .

- ٣٢- الرواية : ص١٨ .
- ٣٣- السابق : ص٢٢٤ .
- ٣٤- محمد الباردي : الرواية العربية والحدث ، ج ١ ، ص٣٤٤ .
- ٣٥- صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، ص١٩٦ .
- ٣٦- الرواية : ص١٨٢:١٨٦ .
- ٣٧- محمد بدوي : الرواية الحديثة في مصر ، ص١٢٥،١٢٦ .
- ٣٨- راجع : أمين العيوطي : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص٣٧،٣٨ .
- ٣٩- ساروت وآخرون : الرواية والواقع ، ت. رشيد بنحدو ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨م ، ص١٢ .
- ٤٠- الرواية ، ص١٨٩:١٩٢ .
- ٤١- فوزي فهمي : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص٩٥،٩٦ .
- ٤٢- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٨٣ .
- ٤٣- هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، ت. صلاح رزق ، ص٩٣ .
- ٤٤- راجع : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص١٤٣ .
- ٤٥- راجع : صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، ص١٩٤ .
- ٤٦- محمد بدوي : الرواية الحديثة في مصر ، ص١٤٠ .
- ٤٧- شكرى محمد عياد : القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي ، ص١٠ . وراجع: أحمد شمس الدين الحجاجي :

الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، ج ١ ، الهيئة العامة
لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م ، ص ٩ وما بعدها .

٤٨- الرواية ، ص ١١، ١٢ .

٤٩- السابق ، ص ١٠٤ .

٥٠- السابق ، ص ١٠٧ : ١١٠ .

٥١- حسين حمودة : الرواية والمدينة نماذج من كتاب السينيات فى
مصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، سبتمبر ٢٠٠٠م ،
ص ٢٩٧ ، ٣٠٣ .

٥٢- فوزى فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٨٢ .
وشكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعارف
، مصر ، ١٩٥٩م ، ص ١٤٩ . وطه محمود طه : دراسات لأعلام
القصة فى الأدب الإنجليزى ، عالم الكتب ، ١٩٦٦م ، ص ٣٤ .
وراجع فى خصائص هذا البطل الجديد : أحمد إبراهيم الهراوى :
البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، دار المعارف ، مصر ،
ط ٣ ، ١٩٨٦م ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

٥٣- راجع : محمد بدوى : الرواية الحديثة فى مصر ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .
وروجر . ب . هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ،
ص ١٧٢ .

الفصل الثالث

المتزعم الوصفي في روايات

"يوسف عز الدين عيسى"

ليس من شك في أن الرواية العربية الحديثة قد مرت بمراحل متعددة ، وسلكت قنوات مختلفة تطفو في بعضها وتغمر في بعضها الآخر في أثناء شقها عباب المنتج الأدبي على اختلاف أجناسه ، فبعد صراع مضن ومفاضلات متعاقبة استطاعت الرواية العربية الحديثة أن تثبت أقدامها في مقابل الشعر الذي ظل سائدا على فنون الأدب العربي المختلفة على مر العصور .

فبعدها كان كثير من المشتغلين بالأدب يعلى من شأن الشعر ويحقر القصة أو الرواية رأينا آخرين ينتصرون لها ، بل تننصر هي لنفسها ، وراح هؤلاء النقاد المعاصرون يصفون حاضرننا بزمن الرواية ، إذ أصبحت الرواية ملحمة العرب المعاصرين في بحثهم عن المعنى والقيمة في زمن يضطرب فيه المعنى وتهتز القيمة " فإننا نتطلع إلى الرواية العربية بوصفها الجنس الأدبي الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتناثرة لإيقاع عصرنا العربي المتغير ، والتجسيد الإبداعى لهمومه المورقة ، وذلك في سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائى لعالمنا المعاصر وتقليم برائن قمعه التى تبدأ من الاتباع فى داخل الثقافة الوطنية ، وتنتهى بالمبدأ نفسه فى العلاقة بالثقافة العالمية ، خصوصا فى تصارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التى تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذرى" (١).

إن أديبنا الذى ندرس نتاجه فى هذه الصفحات خير دليل على هذا إذ يسمو بنتاجه الروائى إلى مرتبة إنسانية عالية يستطيع خلالها أن يواجه الآخر ، إذ يصدق منظوره الروائى على اختلاف

العصور وتباين الثقافات ، لأنه يعرض على نفسه الصافية المطمئنة ، فلا يعجز بعد ذلك أن يفرض فكره ومنظوره الروائى فى ساحة الأدب العالمى غير مقيد نفسه بزمان أو مكان .

ليس هذا غريبا على " يوسف عز الدين عيسى " الأديب السكندرى بالرغم من أن الممتهين لحرفة الأدب والنقد يكيلون له الاتهامات ويرمونـه بالضعف ، ولا يضعونه موضعه بين الصفوف الأولى للروائيين ، زاعمين قلة نتاجه المكتوب وكثرة ما له من تمثيلات إذاعية مما أدى - فى نظرهم - إلى ضعف نتاجه المكتوب من الناحية الفنية . وأحسب أن ما ذهبوا إليه مردود لأسباب منها:

أن إبداع الأديب لا يقاس بكثرة ما يكتب أو ينشر من أعمال ، بل يقاس هذا الإبداع بما فى نتاجه - وإن قل - من قدرة على تماسك خيوطه الفنية على مدار العمل الفنى فى حين لا يمنعه هذا من إبراز منظوراته الفنية المختلفة فلا يطغى واحد على آخر. وقد أجاب " يوسف عز الدين عيسى " نفسه هؤلاء بقوله : " وفى كثير من الأحيان تمنح جائزة نوبل بفضل عمل واحد متميز ، ف " همنجواى " فى واقع الأمر مُنح تلك الجائزة عن روايته القصيرة " العجوز والبحر " ، إذ إن باقى رواياته متواضعة المستوى ، وهو متميز بقصصه القصيرة أكثر من رواياته ، ورواية " العجوز والبحر " أقرب إلى القصة منها إلى الرواية فهى قصة قصيرة طويلة ، وعندما منحت " لبريل باك " الجائزة نفسها قال لها أعضاء اللجنة إنها لو لم تكتب سوى رواية الأرض الطيبة لمنحوها الجائزة وكذلك منح " بيكيت " جائزة نوبل عن مسرحية " فى انتظار جودو " إذ إن أعماله الروائية سيئة ومتشابهة وقد قال عنه " كولون ويلسون " إن جميع أعماله الروائية لو احترقت ولم يبق منها

سوى عمل واحد فإنه يكون كافيا، تغنى قراءته عن قراءة باقى رواياته" (٢).

ومنها أن "يوسف عز الدين عيسى" على الرغم من ذلك لم يكن مقلا فى نتاجه الروائى المكتوب ، إضافة إلى عدد من مجموعاته القصصية وأعماله المسرحية ، من ذلك روايته "العسل المر" ١٩٥٨ ، "الرجل الذى باع رأسه" ١٩٧٩ ، "الواجهة" ١٩٨٢ ، "لا تلوموا الخريف" ١٩٨٩ ، "التمثال وعين الصقر" اللتان نشرتهما الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مجلد واحد مع روايته "العسل المر" ١٩٩٤ و "ثلاث وردات وشمعة" ١٩٩١ و "الأب" ١٩٩٦ . وله مجموعات قصصية مثل "ليلة العاصفة" ١٩٨٤ ، و "البيت وقصص أخرى" ١٩٩٣ ، وقد بلغت هذه القصص القصيرة - مع غيرها - مائتين ومن مسرحياته "نريد الحياة ومسرحيات أخرى" ١٩٨٥ ... إلخ.

وهذه القراءة فى النتاج الأدبى ليست غريبة على مبدع نفخ فيه روح الإبداع فى سن صغيرة جدًا ، وإن كان قد بدأ إنتاجه بالشعر عقب حصوله على الشهادة الابتدائية .

ومنها أن كثرة التمثيليات الإذاعية التى تعدو أربعمائة عمل لم تكن غير امتداد طبيعى لأدب الرجل الروائى ، لأن بعضها كان فى الحقيقة أعمالا روائية تحولت إلى تمثيلات ، وبعضها الآخر نجد أثره واضحا بجلاء على أسلوب الكاتب فى أعماله الروائية؛ أعنى بهذا أسلوب التشويق الذى اتسم به كاتبنا، بل إن النزعة الوصفية ذاتها التى سادت رواياته كان من أهم بواعثها هذه الخبرة الإذاعية التى تحاول أن تصف للمستمع كل كبيرة وصغيرة لتجعله يعيش فى الحدث لا ينسلخ عنه، ولعل السبب الثانى فى هذه النزعة الوصفية أن الكاتب كان عالما

يدقق فى الجزئيات ويعنى بالتفاصيل ويحرص على الإحاطة بكل جوانب الموضوع عند تناوله أو عرضه.

أما ما رموه به من ضعف قنى فى نتاجه الأدبى فأحسب أن هذا يُترك للصفحات الآتية من هذا البحث المتواضع ، لعلها تجلى الحقيقة فى ذلك ، ومن قبل البحث أعماله نفسها تفتح ما استغلق وتجلي ما أرادوا أن يطمسوه .

لهذا أردت أن أدرس نتاج " يوسف عز الدين عيسى" مبرزاً جوانبه الفنية المتعددة ، خصوصاً تلك النزعة الوصفية التى شغف بها الكاتب ، فبدأت فى رواياته على هيئة روبرتاجات أحياناً أو لقطات سينمائية قصيرة سريعة خاطفة تنبع من الأحداث وتخدم السرد وتنمو مع الشخصيات وتنمىها ، وتساعد على فهمها من الداخل والخارج على السواء ، مما يؤثر فى القارئ تأثيراً شديداً ، وهو فى هذا يعنى - إلى حد كبير - بتصوير الجزئيات التى نستطيع أن نجد لها منبثاً فى ثنايا رواياته ، وإننى أعزى هذا النزوع نحو الجزئيات إلى حد تشريحها وتحليلها وردها إلى عناصرها الأولى إلى هذا الطابع العلمى الذى سيطر على شخصية " يوسف عز الدين عيسى" ، إذ درس علم الحشرات ودرسه فى الجامعات المصرية وجامعة الإسكندرية على وجه التحديد وقد وصل فى هذا العلم إلى درجة الأستاذية .

فكاتبنا - إذا - خليط ذكى من العالم بعقله المنظم الدقيق الذى يعنى بالتحليل والتشريح ، والأديب الفنان مرهف الحس ، رقيق النفس المشغول بقضايا ذاته ومجتمعه ، مما كان له أبعد الأثر فى رؤيته التى يعرضها من خلال منظوره الروائى وتشكيلاته الفنية .

ولما كان المنظور الأيديولوجي لا يعنى منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله ، وإنما يعنى ذلك المنظور الذى يتبناه فى صياغته لعمل محدد ، وقد يتحدث الكاتب بصوت مخالف لصوته ، وقد يغير منظوره فى عمل واحد أكثر من مرة ^(٣) ، كانت - بناء على ذلك - فكرة الفصل الأول من هذا البحث " دراسة المنظور الروائى فى إطار وصفى " فى موضع غير هذا الكتاب.

ولما كانت غاية الرواية - بوصفها تعبيراً فنياً - هى نسيجا للحياة الإنسانية بعمق وخصوبة ، وعلى هذا كان التشخيص هو المحور الرئيسى للتجربة الروائية ، حيث نتمكن من فهم الطبائع البشرية ومعايشة أصحابها ^(٤) ، كانت فكرة دور الوصف فى رسم الشخصية كما وردت فى هذا الكتاب.

ولما كانت هذه الشخصيات وذلك السرد الوصفى للعمل الروائى لابد أن يقعا فى إطار زمنى وحيز مكاني ، كانت فكرة دراسة علاقة التلازم بين السرد الوصفى والزمان والمكان .

دور الوصف فى رسم الشخصية :

رأينا المنظور الأيديولوجى مصورا تصويراً شاملاً عند " يوسف عز الدين عيسى " وهو يمثل القيم الأساسية التى تعد ركيزة العمل الأدبى الذى يبرز خلال القيم المختلفة المطروحة من قبل الأديب خلال منظوره الخاص ، أو عن طريق منظور شخصياته بمعنى أدق ، إذ تحكم الشخصية - على أساس هذا المنظور - على العالم المحيط بها ، مستعينة بالمنظور النفسى الذى تحكم من خلاله على العالم المتخيل ، وكل أولئك يندمج فى منظور تعبيرى يتمثل فى الأسلوب الذى يختاره المؤلف لشخصيته فتعبر عن نفسها من خلاله ، وهذا المنظور

الأيدولوجى ، أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التى تحكم على العمل الروائى هى منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا كما يرى " أوسبنسكى " (١) .

والشخصية بطبيعتها عالم معقد شديد التركيب والتباين ، ومن ثم تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأيدولوجيات والأهواء والأفكار ، ونحن نستطيع أن نقف على كثير من هذه الاختلافات فى نماذج شخصيات أديبنا المتعددة ، وهو فى هذا كله يصف أحداثه وشخصياته من منظور يمزج فيه بين إدراك شخصية من الشخصيات المكونة لمجريات الأحداث من ناحية، أو إدراك الراوى الأنا الثانية من ناحية أخرى .

وقد استعان " يوسف عز الدين عيسى " فى رسم شخصياته بأكثر من وسيلة من الوسائل المختلفة، إذ اعتمد على وصف هذه الشخصيات وصفا سرديا ، وعن طريق الحوار بينها وبين الشخصيات الأخرى التى تكون نسيج العمل الفنى ، إضافة إلى المونولوج الداخلى الذى يستبطن به كنه هذه الشخصية فيزول - حين إذ - ما بين الوعى واللا وعى من حجب وأستار ، ويستطيع من خلال ذلك أن ينتقل البعد الزمنى من الماضى إلى المستقبل ، إضافة إلى الحال ، كما استطاع - أيضا - أن يقدم بعض الشخصيات عن طريق حديث الآخرين عنها ، ووصفهم إياها .

وقد استطاع كاتبنا - فى ذلك - أن يبرز كثيرا من الجوانب الاجتماعية والنفسية لشخصياته ، فبدت فى معظمها ذات دور فنى وتأثير خاص فى بناء الرواية ، وراحت تحدد للعمل الروائى مساره ، وتعكس كثيرا مما يوحى به ، سواء فى ذلك الشخصيات النامية "

الديناميكية " المتطورة مع تطور الأحداث والشخصية المسطحة التي تكون أقرب إلى الجمود والثبات ، على الرغم من أن بعض هذه الشخصيات الثانوية كانت تلعب دورها الكبير في تطور الأحداث في روايات كاتبنا، فتكون وقتها مؤثرة في الحدث الروائي العام .

وإذا كانت الشخصيات المسطحة هي التي تدور حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير على طول الرواية فهي لا تؤثر فيها الحوادث الواقعة في الرواية ولا تأخذ منها شيئاً أيضاً ، فهي " شخصية أحادية الجانب" (٥) .

فإن الشخصيات الثانوية – على الرغم من هذا – تلعب دوراً – أحياناً – في تحريك الأحداث وإن لم تتحرك هي بها ، " لعل أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل في أنها هي التي تعمّر عالم الرواية ، فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات " (٦) .

ثم إن قضايا الرواية الأساسية تقوم وتتشكل من خلال أفعال هذه الشخصيات الثانوية الهامشية ، بمعنى أن الشخصيات الرئيسية لا تستطيع أن تنسلخ عن تصرفات تلك الشخصيات الهامشية التي تتحول حولها ، والحدث يتصاعد في الرواية اعتماداً على العمل المتوازن بين هذه الشخصيات الثانوية (٧) .

نرى في رواية "العسل المر" الشخصية الثانوية "بركة" توجه أحداث الرواية وجهة أخرى تماماً عندما أفسدت سر الأم لما قتلت الرجل بحديقة القصر ، ثم سحبته إلى البدر، وتجد شخصية "نظاجة" – وهي شخصية هامشية أيضاً – توجه الأحداث وجهة جديدة بالسر الذي أفسدته إلى "سوسن" ويتمثل في أن زوجها كان رجلاً طيباً لم يغدر بها ولم

يجرح مشاعرها بل هي التي كانت تعذبه وتضربه لكنها كانت تكذب على "سوسن" " من أجل لقمة العيش" (ص ٨٩، ٩٠) .

ومن الشخصيات الثانوية التي كان لها تأثير أكبر في تحريك الأحداث في الرواية على طولها شخصية الأم في رواية " الأب " ، فعلى الرغم من أنها شخصية هامشية مسطحة تشبه في كثير صورة الأم التي صورها " نجيب محفوظ " في مرحلة ما قبل الثلاثية " حيث الأم تعيش في كنف من يحميها ويعولها - زوجها أو ابنا - ومن ثم لم تتعرض لأزمات تنم عن معدنها وتكشف عن مدى صلابتها ، وتعكس من الناحية الفنية بالتالي نمو شخصيتها ، وقد اقتصر دور الأم - الذي سينمو عنده في الرواية بتطور فنه - على رعاية الأسرة والقيام بالخدمات المنزلية والمحافظة على تقاليد العائلة المصرية ^(٨) .

ومع هذا فإننا نجد هذه الأم عند " يوسف عز الدين عيسى " تؤثر تأثيرا شديدا في البناء الدرامي لرواية " الأب " ، وخصوصا في توجهات شخصية الابن " منصور " ؛ شخصية الأم تكاد تكون السبب الرئيسي والمباشر فيما أصبح عليه منصور بعد ذلك من فساد واضطراب نفسي ، فهي ترفض أن تخبر أباه بأنه هرب من المدرسة ، وترفض أن تخبره أيضا بأنه سرق القروش العشرة وأنه تشاجر مع عيال الحارة خوفا من مضايقة الأب ومن أن يؤذي ابنها .

ومن الشخصيات الرئيسية التي وصفها لنا "يوسف عز الدين عيسى" في رواياته على اختلافها، شخصية البطل الرومانسي المغامر " الذي بدا أشبه بالمغامر الجواب يستحضره المؤلف في كل أحداث وأجزاء الرواية فيثبت له فكرة الحضور الدائم" ^(٩) .

ففى رواية " العسل المر " نرى هذا البطل الرومانسى متمثلا فى " هشام " الذى أحب " سوسن " صدفة عندما رآها من فتحة فى صور القصر الذى كان ذهابه إليه أيضا بدافع رومانسى ؛ فهو بيتهم القديم الذى باعه أبوه لفاقة أصابته ، ولم يكن من الشاب الرقيق الفنان إلا أن يحسن إلى مراتع الصبا ، وهذه سمة رومانسية ، فيرجع إلى القصر ينظر إليه من خارجه ، وعندما أحب سوسن تجشم كل الصعاب بهدف الوصول إليها ، فكان يسافر من " الإسكندرية " إلى " دمنهور " ثم يسير على قدميه مسافة خمسة كيلو مترات ليصل إلى القصر البعيد المعزول ، ولما حالت الأسوار العالية بينه وبين لقاء محبوبته تسلكها وقفز من فوق الأشجار واستتر بالظلام وتعرض للقتل أكثر من مرة فى سبيل حبه .

وشخصية " ابتسام " فى " التمثال " تعد معادلا موضوعيا لهذا البطل الرومانسى فى تصرفاته، بهدف الوصول إلى من يحب ، فقد تجشمت الصعاب هى أيضا وتسلمت الأسوار واحتمت فى أحضان الأشجار العالية لتنظر إلى " ممدوح " من خلال النافذة ، وتتعرض لحادثة سيارة أثناء الهرب فتصاب إصابات بالغة ترقد بها الفراش ، لكنها تعيد الكرة مرة أخرى ، ومع أنها أفلحت هذه المرة والتقت بـ " ممدوح " وتزوجا فإن ضياع الحلم الرومانسى - لا محالة - واقع ، إذ انتهى بموتها وانتصار التمثال كما ضاعت منها شجرة الورد عند الحادثة الأولى وديست بالأقدام .

ومن هذه النماذج شخصية الأم فى " العسل المر " وشخصية " منصور " فى رواية " الأب " ، وقد سيطر على هاتين الشخصيتين

تحجر الإحساس ، وهما يعيشان فى المجتمع لا معه ، وهذا النوع من الشخصيات يهدد ذاته والآخرين ويحمل الدمار لنفسه والعالم .

فشخصية الأم فى " العسل المر " تجسب ابنتها فى قصر تبعتها به عن الرجال وهى تحسب أنها تحسن صنعا ، وترفض أن تزوجها الشيخ الوحيد الذى تقدم لخطبتها ، بل تحاول أن تقتله . وتقتل مراد صديق زوجها الذى لم يعرها اهتماما ، وتغدر - قبل ذلك كله - بزوجها فتهرب منه بعد تجريده من ثروته وابنته ، وهذا الصراع كله يبنى - عند هذه الشخصية - على الشك فى الآخرين والإحساس بالظلم وقلب الحقائق ، وهى بهذا كله تصبح شخصية مضطربة تسيطر عليها أعراض " البارانويا " .. " ومن أظهر أعراض هذا المرض الغيرة الشديدة والشك فى نوايا الآخرين وفى دوافعهم ، ويقوم المريض بتفسير سلوك الغير من وجهة نظر شخصية بحتة دون محاولة التحقق من صدق النتائج التى يتوصل إليها تفكيره ، ومريض الاضطهاد لا يطبق النقد أو الجدل أو النقاش ولا يحتمله ، وينظم لنفسه سلسلة منطقية من الأمور يخدع بها نفسه وغيره من الناس ، ويميل المريض للعدوان وللانتقام " (١٠) .

أما شخصية " منصور " فى رواية " الأب " فهو مشاغب منذ صباه يكثر المشاجرة مع أقرانه فى " الحارة " ، ناغم على الحياة التى يعيشها غير راض بما قسم له ، متطلع إلى طبقة أخرى أرقى من طبقته ، وهو لا يقيم أى احترام للمثل والقيم الموروثة حتى إن هذا يدفعه إلى التهكم على أبيه ، ومن ثم لا يطبق الالتزام بالمدرسة فيكثر من الهرب مما أدى إلى فشله فى الدراسة ، وهو لا يتورع أن يسرق أمه ويسرق أخاه الأصغر الذى يعمل - بعد خروجه من المدرسة - عملا شاقا ليوفر

عشرة قروش يضعها في جيب أبيه فيأتي منصور إليه فيسلبها دون إحساس بأدنى مسئولية ، فهو شخصية متفصلة عن مجتمعها ، صاحبها يعيش في المجتمع لكنه لا يعيش معه ولا يخضع له ولا يعنى بقيمه وتقاليده ، فيشرع في قتل أحد أساتذته فيسجن على أثرها .

وبعد خروجه من السجن يهدد أخاه الطالب بكلية الهندسة بحرق كتبه لحقد دفين في نفسه على أخيه ، ثم يشرع في تحطيم أثاث البيت غير مكترث بوجود أبيه وأمه - رمز السلطة والتقاليد - ويهرب بالمال الذي أعطاه أبوه إياه إلى آخر الرواية حيث يعود إلى بيت أخيه " خالد " وهو مدمن للمخدرات مجرماً معتاد الإجرام ، ميتاً وهو حي .

وهذه الشخصية بما قدمنا عنها تنم - لا محالة - على أنها شخصية " سيكوباتية " ، وتطلق "السيكوباتية" على الشخص الذي يوجه اهتمامه بصورة غير طبيعية إلى الحاضر ، ويعجز عن إدراك تأثير أعماله على الآخرين ، ولا يستفيد "السيكوباتي" من تجاربه، وهو إنسان سئ التوافق مع المحيط الذي يعيش فيه ، ويعجز عن إدراك صلته بالقانون الاجتماعي وبالناس ، وقد توجد هذه الشخصية بين طوائف المجرمين العود ، ويدمن "السيكوباتي" محاربة المجتمع فهو مجرم بطبعه ، يمتاز بالفجأة العاطفية وعدم النضج الأخلاقي مع عجز في سلامة الحكم وتقدير الأمور مع قلة التبصر في العواقب وضعف القدرة على الاستفادة من التجارب السابقة ، وكما يمتاز بحدة المزاج وسرعة الغضب وعدم القدرة على ضبط النفس فيتورط في الجريمة " (١١) .

ومن الشخصيات التي رسمها لنا " يوسف عز الدين عيسى " ويجدر الوقوف عندها شخصية "مبم نون" في رواية " الواجبة " وهو

شباب فى نحو الخامسة والعشرين من عمره " لا يذكر من أين أتى ولا لأى غرض جاء . ولكنه فى صباح أحد الأيام وجد نفسه فى هذه المدينة التى لا يعرف عنها شيئا . طرأ واقف بدير بصره فى أنحاء المكان يتأمل واجهات المساكن والمتاجر ، كل شىء نظيف ؛ الجدران نظيفة والأفارير نظيفة ويكاد يرى صورته منعكسة على أرض الشارع من فرط نظافته .. " ص ٥ .

وراح الكاتب يفيض فى وصف هذه الشخصية بما يلفها من حيرة ، حتى تصل قمة المأساة عندما يذهب إلى مكتب الاستعلامات ليسأل عما لا يعلم ، وهناك كتب كل ما يعر له من أسئلة واستفسارات ، وقد نمثلت أسئلته فيما يأتى :

أولا : ما اسم هذه المدينة ؟

ثانيا : ما المهمة التى أرسلت من أجلها إلى هذه المدينة ؟

ثالثا : من أى مكان أتيت ؟

رابعا : ما السر الرهيب الذى يخفونه عني ؟

خامسا : ما المدة التى سأقضيها فى هذه المدينة ؟

ضغط "ميم" على الزر الأخضر ، فسمع ضجة داخل الجهاز وهبطت من الجهاز ورقة استقرت على حاجز أسفل الفتحة السفلى ، التقط "ميم" الورقة ونظر فيها ليقرأ الإجابة عن أسئلته فوجد الآتى :

أولا : اسم المدينة لا يدل على شىء سمها كما تريد .

ثانيا : المهمة التى أرسلت من أجلها إلى هذه المدينة هى : البحث عن الحقيقة .

ثالثا : من أى مكان أتيت ؟ : أتيت من مكان مجهول !

رابعاً : السر الرهيب الذى يخفونه عنك هو : جميع سكان هذه المدينة محكوم عليهم بالإعدام !

خامساً : المدة التى ستقضيها فى هذه المدينة : طول حياتك حتى يحين موعد تنفيذ حكم الإعدام فيك ! (ص ٤٨ ، ٤٩) .

على الرغم من أنه علم بعض المعلومات فإنه يجهل الكثير منها ، لذلك كان عليه أن يسير فى الحياة يكبد ويتعب ويحاول الوصول إلى الحقيقة . شخصية " ميم نون " على هذا تقترب على حد كبير من شخصية " فاوست " فى بحثه عن الحقيقة ، وقد "عرف الناس قديما قصة فاوست ومغامرته الكبيرة فى سبيل الوصول إلى الحقيقة ؛ حقيقة نفسه وحقيقة الكون من حوله ومركزه من هذا الكون بكل قواه الظاهرة والخفية ؛ ولكى ما يصل فاوست إلى هذه الحقيقة كان عليه أن يدخل فى صراع واضح مع هذه القوى ، والإنسان لا يدخل فى مثل هذا الصراع إلا بعد أن يتخلص من كل فكرة سابقة ، وخاصة فكرة القدر ، وإلا بعد أن توضع المقدسات فى نظره موضع الشك والإلحاد " (١٢) .

ويعد " يوسف عز الدين عيسى " من أهم الروائيين الذين يعنون بالصيغة النفسية للأبطال فى ضوء تأثيرهم بالمختزنات الباطنية التى تحتوى على تجاربهم وانطباعاتهم وردود أفعالهم ، ونحن لا نزع أن أعماله كلها تتسم بهذا الطابع ، لكنها كثيرة فى أعماله مثل "العسل المر" و"عين الصقر" و"الأب" و"الرجل الذى باع رأسه" و"الواجهة" ... إلخ . فهو يعنى فى هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التى تعد دوافع للإنسان أو مثيرات له ؛ فالشخصية تبدو فى هذه الأعمال نتيجة لوقائع خاصة وغرائز فطرية وتجارب موروثية ، وهذا أوضح ما يكون فى شخصية " عين الصقر " بطل رواية " عين

الصقر " و شخصية الأم في " العسل المر " و "منصور " في رواية
"الأب " كما رأينا بالنسبة للشخصيتين الأخيرتين .

أما " عين الصقر " فقد تربي بين أب انغمس في الجندية و أم
حنون حكيمة و أخت تصغره بعامين رقيقة وديعة و "عين الصقر "
ذاته رفيق النفس لطيف المشاعر يحمل روح شاعر دفعه إلى قول
الشعر أحيانا ، ويبيكه منظر الثلوج فوق الأشجار لأن هذا الوضع يميز
العصافير ، فلا يجدها عندما يقدم لها الطعام . تشربت نفس " عين
الصقر " في الصغر كثيرا من المبادئ و القيم الخلقية ؛ فعلم أن الكذب
خطيئة ، واستيلاء أحد البلاد على أرض دولته خطيئة لا يرتكبها إلا
لص ، والسرقة أيضا خطيئة . وتعود أن يدعو قبل نومه باسمه و باسم
أخته لأنه مجبول على حب الآخرين وتقديم يد العون لهم : " رب احفظ
أبى و أمى ، رب احمنى من الخطيئة و طهر قلبى من الكراهية واملأه
بالمحبة وامنحنى الأمانة والشرف و نجدة المحتاج ونصرة المظلوم ،
رب ساعد الطيور الصغيرة حتى تكبر ويكسوها الريش وتستطيع
الطيران ، رب اشف المرضى و ارحم الضعفاء و أبعد عنهم الأذى ،
أمين " (ص ٣٦١) .

وتعلم من أستاذه في المدرسة أن الاعتداء على الغير خطيئة ،
و من مكارم الأخلاق العطف على الضعيف ، وتعلم من الواعظ أن
الحياة محبة و القسوة خطيئة و أن مساعدة المحتاجين فضيلة ، وكذلك
العطف على الضعفاء والمساكين (ص ٣٦٢) .

و علمته أمه أن أمتع المشاعر شعور أى مخلوق بحريته
(ص ٣٦٤) وقد انتصر في أول معركة شريفة يخوضها دفاعاً عن
غصن الزيتون " ليرد عنه اعتداء شاب يريد أن يستولى على لعبته ،

فالاستيلاء على ممتلكات الغير خطيئة (ص ٣٦٥) ويقلب رحيم كان يعطف على "خوخة" الطفلة الفقيرة المريضة اليتيمة وساعدها على الشفاء . ومع هذا كله يرى أخته "تفاحة" غارقة في دمانها على أثر انتقام الشاب الذى أخذ منه الحق قبل ذلك دفاعا عن "غصن الزيتون" ، وقد زاد من أزمته النفسية أن هذا القاتل برأه القضاء .

ولما أنهى دراسته الثانوية بتفوق رفض أبوه أن يكون شاعرا وأبى إلا أن يكون طيارا ليحمى دولة "جلدانيا" ، وتزوج من خوخة وأنجب "عرف الديك" ورباه على ما تربي عليه .

أعلنت دولة "جلدانيا" الحرب على دولة "النرجس" لأن أهلها يطالبون بالاستقلال ، وكان على "عين الصقر" أن يسلم نفسه للجيش ، لكنه لا يريد أن يحارب لأن الحرب شىء بشع ؛ فما يصنعونه ليس دفاعا عن الوطن وإنما هو اجتداء على أوطان الآخرين وحررياتهم ، فوقع فى صراع نفسى رهيب: كيف يدافع عن قضية لا يؤمن بها ويموت من أجلها . وكان موقف "عين الصقر" فى مناقشته مع قائده معبرا عن هذا الصراع الداخلى ، فالقائد يحاول إكراهه على الحرب وهو يرفض هذا تماما ، ولما أكرهوه على الطيران لم يلق بالقذائف فوق دولة "النرجس" وهبط بطائرتة وعاش بين سكان المدينة، فهو فى صراع شديد بين ما لقنه فى طفولته وما يطلب منه الآن ، ولما عاد إلى "جلدانيا" حاكموه وأعدموه بعد اتهامه بالخيانة ، ولم يكن له طلب قبل تنفيذ الإعدام إلا أن يرى أمه فطلب منها أن تسمعه الدعاء الذى علمته إياه وعلمه هو لابنه . بهذا فقد "عين الصقر" حياته نتيجة تمرده على الخطيئة، فإن الرؤية تتجدد ويعظم دور الإنسان ما دام التمرد مستمرا والمعارضة نشطة ، ويكون التمرد السياسى والاجتماعى

معادلا فنيا للتفرد البطولي ، " وعندما يبدو الإنسان العربي مشتتا منهكا معرضا للابتزاز والاستلاب فى الرواية العربية فإن الروائيين وهم يطرحون تصورا فنيا لواقع يحمل فى رحمه بذرة التمرد الانقلابى ورحلة البحث عن حرية ومعنى للحياة ، وهم يدركون أبعاد هذا الواقع ويلمسون بأطراف المشكلة ويتعرضون من أجل حرية الإنسان لكثير من الضغوط " (١٣) .

ويمكننا بعد تحليل هذا النموذج من رواية "عين الصقر" أن نلمح إلى ظهور الواقعية التحليلية إذ حاولت هذه الأعمال إلغاء البطل الفرد وإحلال الجماعة محله ، حتى يصل المؤلف من خلال منظوره الروائى إلى صيغة عمل مشتركة تعى حركة المجتمع وتتعامل معه من خلال شخصيات إيجابية متنامية ، والكاتب - من خلال ذلك كله - يطمح إلى إيجاد عالم أفضل يقوم على الكفاح من أجل إنقاذ روح الإنسان الذى لا يمكن له أن يقهر أبدا ولو تعرض أحيانا إلى التخطيم ، والكاتب فى هذا كله يحاول الاقتراب - إلى حد بعيد - من الواقع وتحليله متأثرا من قريب أو بعيد ببعض الفلسفات والأفكار التى عالجت بعض مشاكل المجتمع وقضاياها .

لقد وصف " يوسف عز الدين عيسى " شخصياته بطرق الوصف التقليدية أحيانا وبما يتمشى مع الرواية الجديدة أحيانا أخرى ، فقد وجدنا الشخصية عنده تقليدية خالصة أحيانا، فتجدها كأننا حيالها وجود فيزيقى ، توصف وصفا دقيقا محصيا كل جوانبها ، لأنها فى العمل التقليدى كانت تمثل الركيزة الأساسية لأي عمل روائى ، لذا كانت الرواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشخصية .

وإننى لست مع من يقولون إن هذه الروايات التقليدية التى تسيطر عليها الشخصية أصبحت - بهذه التقنية - منفرة للقارئ المعاصر ، ولم يعد الذوق الأدبى يستسغيها ، ذلك لشيوع الوصف الاستطردى وتوارى الشعرية وطغيان الشخصيات حيث لا تدع مجالاً للمشكلات السردية الأخرى^(١٤)

إننى أتفق مع هؤلاء النقاد فى أنه إذا تجمعت هذه الصفات فى رواية واحدة فأجدر بالذوق الأدبى المعاصر ألا يتقبلها ، ولكن الرواية التقليدية لم تكن جميعها تسير على هذا النحو ؛ فلم نجد عند " يوسف عز الدين عيسى " هذا الوصف الاستطردى الذى يؤدى إلى بطء فى الأحداث وتوقف الزمن أحياناً ، ثم إننا نجد الوصف السردى الذى لا يمكن أن يفصله عن صنوه ، فهما يسيران فى طريق واحد فى رشاقة وحيوية ، ثم رأينا - كذلك - الأساليب الشعرية - وسنرى لفته التى تمتلئ بالماء والرقعة والطراوة والحيوية والجدة الدلالية ، مع أنه محسوب على المدرسة التقليدية ، ومن ثم فإنه من غير الجائز أن يطلق الدارسون مقولات معتمدة على بعض النماذج فتعم على سائر الأعمال الجيدة . ومهما يكن من أمر فإن كاتبنا قد سار على درب الجديد أيضاً ، وتمشى مع روح الرواية الجديدة التى أغفلت كثيراً من دور الشخصية ، فأهملتها ولم تعد تابه بها " فإذا هى مجرد رقم أو مجرد حرف أو مجرد اسم غير ذى معنى ، وإنما هذه الشخصية طورا إنسان وطورا إله وطورا شيء وطورا آخر عدم وهلما جراً " ^(١٥) .

وقد رأينا ما يقترب من هذا فى أدب " يوسف عز الدين عيسى " ، وخصوصاً فى "الواجهة " حيث أعطى شخصياتها رموزاً حرفية ، فمن شخصياتها "ميم نون" و "تاء" و "سين" و "دال" و "فاء" و

باء " و " جيم " و " واو " و... إلخ . وقد رأيناها بذلك يلتقى مع الروائيين الجدد وطرقهم التعبيرية الجديدة ، إذ احرصوا ينادون بضرورة التضييل من شأن الشخصية والتقليص من دورها عبر النص الروائي ، وعلى رأس هؤلاء " كاكفا " ، ففي روايته " المحاكمة " Le procès " يطلق مجرد رقم اسما للشخصية ، وفي رواية " القصر " " Le chateau " مجرد حرف (١٦) .

إن فكر هؤلاء الروائيين المبني على هذا الأساس لا يعنى بتحديد شخصية الرواية معتمدا على العلاقة التى تعلم بها ، لكنه يكون حريصا كل الحرص على هذه الوظيفة التى توكل بها وتقوم بعصب تقديمها إلى المتلقى من خلال النسيج الروائي الممتد .

وقد ناقش " يوسف عز الدين عيسى " نفسه أثناء روايته - هذه الفكرة التى لا تعنى كثيرا بأسماء الشخصيات ، وإنما عنايتها الكبرى تكون منصبة على المسمى ذاته ، فيقول له فى هذا الحوار الدائر بين "ميم نون " وزوجته " جيم " التى لم يكن يعرف اسمها حتى تزوجها :
" أطرق " ميم " مفكرا ثم قال : " ولكن كيف نصبح زوجين وأنا حتى هذه اللحظة لا أعرفك ولا تعرفين اسمى ؟ " . فضحكت الفتاة ضحكة رنت فى أذنى " ميم " وكأنها موسيقى عذبة قالت : " علام يدل الاسم ؟ ألم تبتسم لى وأبتسم لك دون أن تسأل عن اسمى أو أسالك عن اسمك " (ص ١٤٣) .

ومع هذا فإننا نجد كاتبنا فى مواضع أخرى يحمل أسماء شخصيات رواياته إشارات ورموزا يرمى من ورائها إلى ربط ذلك كله بأحداث القصة وأهدافها ومنظوراتها المختلفة ، ففي " الرجل الذى باع رأسه " نجد من أهم شخصياتها " رمزي عبد الحميد " و " جابر

العجبانى " و " إلهام " و " صفاء " وكلها أسماء ذات إحياءات خاصة ، بل إن الرواية كلها تبدو منذ الوهلة الأولى ذات أبعاد تعبيرية . فللرواية مع شخصياتها مستويان من التعبير ؛ فـ " رمزى " على المستوى الأول يبدو منذ بداية الرواية شابا فقيرا معدما يائسا من الحياة ، يقدم على الانتحار فينقذه " جابر " بشراء رأسه ، وإذا به لا يأخذ هذا المال ليعربد به ، وإنما يستغله فى تعلم الموسيقى ليصبح موسيقيا كبيرا بعد صقل موهبته الكامنة بداخله ، ويتدفق عليه المال من كل حذب وصوب ، ويتزوج الفتاة التى أحبها " إلهام " فتصفو له الحياة بعد كدرها إلى أن يظهر له ثانية " جابر العجبانى " يطالب بحقه فى نتاج رأسه . أما المستوى الثانى الذى تبدو عليه شخصية " رمزى " فهو أنه مثال للإنسان بصفة عامة متقلبا بيد الشقاء والنعيم ، فما يلبث أن يستمتع بدنياه وينسى " جابر " إلى أن يفيق على الحقيقة المرة بظهور " جابر " مرة أخرى ، وهذا يفسر لنا السبب الذى دفع الكاتب إلى إطلاق اسم " رمزى " على الشخصية ؛ فهى شخصية رمزية موحية ، وبهذا " نجد أنفسنا أمام مأساة تشبه من بعض الوجوه مأساة " أوديب " بكل ما عاناه " أوديب " من محن ومن محاولة للفرار من مصيره دون جدوى " (١٧) .

أما شخصية " جابر العجبانى " فلا يمكننا أن نقف بها عند حد المستوى الأول من الفهم ، وهى أنها مجرد شخصية " تاجر شاطر " وينبغي علينا أن نقفز بها إلى مستوى آخر يتناسب مع كون هذه الشخصية الشخصية الفعالة الأولى فى الرواية ، والتى توجه الأحداث وجهتها ، فاسمه " جابر " من الجبر و " العجبانى " من العجب ، إذ يمثل المصير المحتوم الذى لا محالة محيط بالإنسان ، وقد سعى إلى ما سعى إليه بطريقة عجيبة بشراء رأس رجل حى .

وهذا الرأس نفسه يمثل بعدا آخر أبعد من مجرد كونه رأسا
يوضع فوق كتفى إنسان ؛ فهو الفكر الذى لا يستطيع أن يعيش إنسان
بدونه .

ويأتى الكاتب بشخصية " صفاء شاكر " فى مقابل " جابر
العجباني " - صراع الخيز والبشر - " فـ " صفاء " كما يبدو من اسمها
شخصية رقيقة هادئة صافية الخلق والخلق ، تتبنى " رمزى " فنيا ،
وتغدق عليه من المال ما لم يكن ينتظره ولا يتصوره ، وتوصى بما لا
يتوقعه بعد موتها ؛ فهي لم تأخذ منه شيئا وأعطته كل شيء .

وتأتى شخصية " إلهام " - كذلك - تساعد وتسانده حبيبة
وزوجة ، وتمثل السند الذى يتكى عليه فى مواجهة ما يلاقيه بصفة
مستمرة فى صراعه مع " جابر العجباني " .

وأيا ما كان الأمر فإن ما قلناه سلفا لا ينطلى على روايات "
يوسف عز الدين عيسى " كلها ، بل هى فى معظمها تعتمد على
الشخصية ، لكنه كان فى أغلب الأحيان حريصا على ألا يظهر
بشخصية مباشرة مقتحما أحداث الرواية ومقطعا خيوط بنائها الدرامى ،
فهو - فى أغلب الأحيان - يجعل أشخاص الرواية هى التى تتحدث منطقا
إياها ما يريد طرحه من أفكار ، فالشخصية - عنده - تكون غالبا واسطة
العقد بين جميع المشكلات ، ورابطة بين المنظورات الروائية المختلفة
؛ فهى التى تنهض بالحدث وتذكى تطوره من خلال سلوكها وأهوائها ،
واللغة أيضا تجرى على لسانها ، بل إنها هى التى تصف ، إذ يتخلى
الراوى - الأنا الثانية - عن الوصف السردى أحيانا .

لكننا لا نلبث إلا أن نرى روح الكاتب شاخصا على أستار
الشخصيات ، وهو العالم الذى يختزن فى لا شعوره روحا علميا يكاد

يخرج من مكنه ، فيبرز بعض هذه الحقائق العلمية على لسان شخصياته ، لكنه كان من الذكاء بحيث يختار شخصياته التي تدلّ بهذه البيانات العلمية من فوق منصة العمل الروائي ، فإذا أراد أن يشير إلى قانون نيوتن " لكل فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومضاد له في الاتجاه " أجراه على لسان معلمة الفيزياء التي تعلم " سوسن " في " العسل المر " (ص ٣١، ٣٢) .

وهو لا يكتفى بإلقاء الحقيقة العلمية إلقاء دون توظيف ، لكنه يأتي بها لتخدم الحدث الروائي وتقوى منطقة الصراع ، فهو يستحضر هذه العلاقة بين أنثى العنكبوت وذكرها لتلقى بظلالها على أحداث القصة التي تعرض هذا الصراع بين الرجل والمرأة ، فيجري هذا الحوار على لسان شخصيتي " سوسن " و " المعلمة " :

" لكن ألا يوجد رجال كثيرون لم يغرقوا بناتهم ؟ ماما لم يلق بها أبوها في البحر ، وأنت أيضا والدك لم يغرقك .
- لكن الأمهات قلوبهن حنونة ، لا توجد أم واحدة فعلت مثل هذا العمل البشع .

- لكني قرأت في الكتاب أن زوجة العنكبوت تقتل زوجها بعد الزواج .

- ألم تقرئي سبب قتلها لزوجها ؟

- لا ما هو السبب ؟

- إنها تقتله لخوفها على أولادها الصغار منه لأن ذكر العنكبوت يأكل أبناءه ، هل تتصورين أبا يقتل أولاده ؟ كل الرجال متوحشون كذكر العنكبوت " ص ٧٥ .

لم يكن " يوسف عز الدين عيسى " ليجري على لسان شخصياته تلك الحقائق العلمية وحسب ، وإنما راح يناقش بعض قضايا

الحياة والمجتمع والفن من منظور الشخصيات ، فيجرى على ذهن شخصية ممدوح فى التمثال أن إسراف صديقه المخرج " كمال " على أفلامه لم يكن إسرافا فى الحقيقة ، بل كان رغبة فى الوصول إلى الكمال ، وهو يجيب بذلك المخرجين الذين لا تعنيهم الدقة والجودة بقدر ما تعنيهم سرعة الإنتاج بأقل التكاليف (ص ٣٠٤ ، ٣٠٥) .

لم يكتف الكاتب بهذا وكان شخصياته لم تشبع رغبته فى نقل هذه الأفكار وإدارة النقاش فيها فراح يتدخل هو نفسه متقمصا دور العالم ببواطن الأمور متجاوزا الشخصية والأنا الثانية ، فهو يصر على أن يعلم المتلقى أن " باليه " بحيرة البجع " من تأليف "تشايكوفسكى " (ص ٢٩٤) .

ومع ذلك كله فقد عنى الكاتب بوصف شخصياته وصفا دقيقا من الخارج والداخل ، ابتعد عنه أسلوب التقارير فى أغلب الأحيان ، إذ يحاول أن يقوم بإطلالة على الواقع النفسى وتموجاته فى داخل الشخصية من خلال رصده لتحركات الموقف النفسى وتموجاته فى داخل الشخصية ، بل يتعدى هذا إلى متابعة آثاره على المشاهد الخارجية للشخصية ؛ فالصورة الخارجية التى يصف بها الشخصية تنم عما فى داخلها من تفاعلات .

فى المقطع الآتى من " الواجهة " يصف الكاتب شخصية " ميم نون " ومن حوله من الشخصيات فى هذه اللقطة ، وقد يظن ظان أن الكاتب فى هذا المشهد وصف شخصياته معتمدا على التقرير الذى يرصد هذه الشخصيات من خارجها ، لكن المدقق يكتشف أنه يعكس ما فى داخل نفس " ميم نون " من حيرة وجهل بما حوله من الأشياء ، فهو يعكس حرصه الشديد على تعرف كما ما حوله بهدف الوصول إلى

الحقيقة ، ويؤكد ذلك الجملة التي بدأ بها النص " إنه لا يزال تائها لا يعرف شيئا " .

" كان على جدار الغرفة مرآة تحتل جزءا كبيرا من الجدار .
نظر " ميم " فرأى صورته فيها ، كانت هذه أول مرة يرى وجهه في
المرآة منذ أن وجد نفسه في هذه المدينة . شعر كأنه يرى إنسانا غريبا
عنه لا يمت له بأية صلة ولا تربطه به أية ذكريات من أى نوع . إنه
غريب عن نفسه غربته نفسها عن باقى الوجوه التي معه في هذه الغرفة
ولاحظ أن شعر رأسه أقصر من شعر رأس " دال " وأنه حليق الوجه ،
ولا يذكر متى حلق ذقنه؟ أسود العينين . أما وجه " تاء " فهو أقرب إلى
الاستطالة وهى ذات حاجبين غير مزججين ، وعينين زرقاوين ، ورأى
وجه أختها " سين " أقرب إلى الاستدارة وحاجبيها مزججين لم تترك
منهما سوى قوسين رفيعتين ، وعينيها خضراوين . أما وجه أخيها
" دال " فنحيل مستطيل ذو أنف كأنه ضغط من الجانبين وشفقتين رقيقتين
يغطى شفتيه العليا شارب متوسط الحجم " (ص ٢٧ ، ٢٢١) .

وفى رواية الرجل الذى باع رأسه يصف الكاتب راقصة
بتصوير سينمائي يعتمد على تقطيع اللقطة والنظر إلى المشهد المصور
من مختلف زوايا الكاميرا ، ولو تتبعنا تفاصيل هذا المشهد علمنا أنه لا
يصف الراقصة ولكن يصف الانطباع الذى تتركه على نفس " رمزى " .
الذى يشاهد الرقص لأول مرة فى حياته يقول : " ثم بدأ العازفون
يعزفون لحنًا من ألحان الرقص وظهرت فجأة فى الحديقة راقصة ذات
شعر أشقر . لم يدر رمزى من أين أتت وكأنها خرجت من تحت
الأرض . وأخذت تدور فى أنحاء المكان راقصة على أنغام الموسيقى .
تلف وتلحنى وتهتز وتعتمد فى حركات رشيقة جعلت " رمزى " ينظر

إليها مشدوها ، ثم اتجهت نحو العروس والعريس وأخذت ثرقص لهما .
وعلى غير انتظار قفزت وجلست على كتفیهما وأخذت تميل إلى الخلف
ثم اعتدلت وابتعدت عنهما وأخذت تدور من جديد راقصة فى أنحاء
الحديقة . وكما ظهرت فجأة ، اختفت فجأة ! وظهرت الراقصة
للمرة الثانية وأخذت ثرقص . وبعد لحظات التقطت عصا من أحد
المدعوين وأخذت تحركها فى أثناء الرقص ، ثم ثبتتها فى وضع أفقى
فوق ثديها وهى ماضية فى رقصها وكان العصا قد التصقت بجسدها
بمغناطيس أو بمادة لاصقة ! فالقى لها أحد المدعوين عصا أخرى .
فطوحت بالعصا الأولى نحو صاحبها وأحلت العصا الثانية محلها
واستمرت فى رقصها والعصا مرتكزة على ثديها . شدت هذه الحركة
انتباه " رمزى " وأدهشت جميع المدعوين وبدأت الراقصة وكأنها
ساحرة !! ثم طوحت بالعصا الثانية نحو صاحبها الذى التقطها ثم
اختفت الراقصة وكان الأرض انشقت وابتلعتها ! " (ص ٨٥، ٨٦، ٨٧) .

فهو يصف فى هذا المشهد الانطباعات الداخلية التى تعتمل فى
نفس " رمزى " إذ لم ير مثلاً من قبل ، ويؤكد هذه النظرة هذه الألفاظ
التي جاءت بالنص " فجأة ، من أين أتت ، خرجت من تحت الأرض ،
مشدوها ، اختفت فجأة ، شدت انتباه رمزى ، كأنها ساحرة ، الأرض
انشقت وابتلعتها " .

ويؤكد الراى الذى ذهبنا إليه أن الكاتب عندما يأتى مرة أخرى
ليصف مشهد رقص يختصره اختصاراً ، وتبأتى اللقطة سريعة خاطفة
بدون وصف تقريبا ؛ فلا يرى " رمزى " مشهد الرقص إلا بلمحة
خاطفة من خلال النافذة لأنه فى حال نفسية كئيبة ، إذ كان " جابر

العجباني " منذ بدأ يطارده لأخذ رأسه ، " كان هو الإنسان الوحيد الحزين في حفل عيد ميلاده " (ص ١٨٩) .

يزيد " يوسف عز الدين عيسى " - في هذه الطريقة التعبيرية في وصف الشخصية - بأن يجعل الوصف على لسان شخصياته نفسها ، كما وصفت "سوسن" أباهما في " العسل المر " الذي لم تره إلا في حلمها :

" عيناه كبيرتان مستديرتان جاحظتان وأنفه طويل ووجهه ويداه مغطاة بشعر غزير كأنه قرد وأسنانه بارزة من فمه بروزا كبيرا وفمه كفوهة القرية " (ص ١٥) فهذا الوصف يعكس ما في نفس "سوسن" من استبشاع للرجال وعلى رأسهم أبوها ، وتؤكد هذا برسم صورة عامة للانطباع القابع في نفسها عن الرجال بقولها : " وجوهمهم في أحلامى تشبه وجه السحلية وتبرز من رؤوسهم قرون ملتوية كقرون الخراف ، وأسنانهم كأنياب الفيل وعيونهم محمولة على نتوءات تدور في جميع الاتجاهات وأيديهم أضخم من ذلك ومغطاة بالخرافيش " (ص ٥٥) .

وزاد " يوسف عز الدين عيسى " فراح يصف شخصياته من الداخل ، بل جعلها هي نفسها تتحدث عن ذاتها في مونولوج داخلي أو نجوى ذاتية، فهو حديث النفس للنفس ، واعتراف الذات للذات .

والمونولوج لغة تستنطق من الشخصية ما لا يستطيع السارد أن يخرجها من داخلها أو يستقيه من باطنها ، وهي لغة تمتلئ صدقا وبوحا واعترافا بما لا تستطيع طريقة تعبيرية أخرى أن تصل إليه ، ولغة حديث النفس للنفس - المونولوج - تعتمد في الأساس على استخدام ضمير المتكلم دون ضمير الغائب ، وهذا شيء طبيعي لأنه أشد قربا

من " الأنسا " ، وهو يستطيع أن يتوغل داخل النفس الإنسانية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها ويقدمها كما هي بمميزاتها وعيوبها لا كما ينبغي أن تكون ، لذا تقوم هذه الطريقة التعبيرية بدور فعال فى بناء الرواية وتثير ما فى نفس القارئ - أيضا - من كوامن ، وتربطه بدواخل الشخصيات بوشائج قوية .

ويعد " المونولوج " أحد مظاهر تطور الرواية الحديثة ، ومن أهم دوافعه أن صوت الراوى يخفت ويتضاءل وصوت الشخصية يعلو ، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسى الذاتى^(١٨) .

يريد " يوسف عز الدين عيسى " أن يصور كوامن شخصية " سوسن " فى " العسل المر " عندما استمعت إلى الشاب الغريب " هشام " وهو يناديها من خلف الأسوار ، وفى هذه اللحظة تعمل بنفسها مجموعة من المشاعر والأفكار لا تستطيع البوح بها لأحد لأنه محرم ومحظور أن تحس بغير ما تحس به أمها أو تتحدث بما لم تلقنها أمها إياه ، لذا تتوقع فى داخلها وتذهب فى رحلة مع نفسها تسائلها وتجيبتها إن وجدت إجابة (ص ٩٤) .

ولا تكاد تخلو رواية من روايات " يوسف عز الدين عيسى " من الاعتماد على تقنية " المونولوج " ؛ من ذلك حديث النفس الذى دار داخل " خوخة " عندما سافر " عين الصقر " لتعلم الطيران ، وهو حديث تحس فيه القلق والاضطراب والخوف على " عين الصقر " ، ويكاد هذا القلق والاضطراب ينعكس على جمل النص الروائى (ص ٣٧٩ ، ٣٨٠) ويتكرر الاعتماد على " المونولوج " فى رسم شخصية " عين الصقر " كثيرا ، فهى شخصية ممثلة بالديناميكية والحيوية ، تموج فى داخلها صراعات عديدة بين التقاليد الموروثة وما

يفرضه عليه أحيانا متطلبات الحياة بين أفراد المجتمع ، وتمثل الشخصية أيضا الصراع بين الحق والواجب والخير والشر والممكن والمستحيل .

ويمثل هذا المونولوج الذى دار فى نفس " عين الصقر " وهو قائد طائرته فوق دولة " النرجس " ليلقى عليهم قنابلهم ويقتلهم ويدمر مدينتهم ، فيشغل نفسه بالنساء والأطفال الذين يسكنون " ما ذنبهم فى هذا الدمار " وإذا قتلهم فلا فرق بينه وبين المجرم الذى قتل أخته " تفاحة " بلا ذنب . فهو فى صراع داخلى بين المثل العليا التى تلقنها فى الصغر ويطلب منه الآن أن يحطمها تحطيمًا ، وأخيرا يضطر إلى الهبوط فى دولة " النرجس " ، ومن ثم أصبح بين خطرين ؛ خطر " جلدانيا " التى تتهمه بالخيانة ، وخطر " النرجس " التى تعرفه عدوا (ص ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩).

هكذا استطاع " يوسف عز الدين عيسى " أن يصف شخصياته من الداخل والخارج وصفا موضوعيا ، وعلى هذا استطاع أن يقدم عددا من نماذج الشخصيات المختلفة ، سواء فى ذلك شخصياته الرئيسية والهامشية .

ولا ينبغي لنا أن نترك وصف الشخصية دونما وصف للغتها ، لأن اللغة تمثل أحد العناصر الأساسية لبنية الرواية فهى تحدد الموضوع وتعبر عنه ، إضافة إلى ما تشير إليه من إحياءات دلالية .

وليس معنى هذا أن لغة الرواية تصل إلى التجريد ، بل نجد الكتاب بصفة عامة يحاولون الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية . والذى يهم هنا أن تكون اللغة قادرة على وصف الأحداث ونقل منظور الكاتب إلى المتلقى ، بوصفها القالب اللفظى يحمل هذه الوظائف كلها .

وعلى الكاتب أن يستخدم لغة الشخصيات نفسها بما يعبر عن
مكوناتها الداخلية ، وعن وظائفها الاجتماعية المختلفة وصراعاتها مع
أفراد المجتمع الآخرين ، إضافة إلى صراعاتها الداخلية ، بشرط ألا
تكون اللغة التي يعبر بها عن الشخصية أعلى من مستواها الذي أراد
الكاتب أن يصورها فيه ؛ والكاتب الجيد لابد أن يفتح المجال للشخص
لكي تتحرك في علاقات محددة ، وأن يجعل الأفعال تتراكم وتتفكك
على نحوين^(١٩)

وإذا نجح الكاتب في هذا فلا يهم بعده أن ينطق شخصياته بلغة
فصيحة أو لهجة عامية محلية ، إذ إن المهم هنا ألا تتكلم الشخصيات
كلها في مستوى لغوي واحد ، وقد ثار جدل بين نقاد القصة في هذه
المسألة ؛ بين مناد بضرورة التزام الفصحى ، وآخر يجزم بضرورة
تنوع اللغة بين الفصحى والعامية^(٢٠).

والجدير بالذكر هنا أن كاتبنا التزم في سرده ووصفه وحواره
لغة فصيحة صحيحة سهلة لا تقعر فيها ولا تعقيد ، كما استعان ببعض
الألفاظ العامية - أو ما يظن البعض أنها عامية - لتمثل لغة بعض
الشخصيات غير المثقفة أو الشخصيات البسيطة ، وقد حاول إدخال هذه
الألفاظ في إطار الفصحى ، ويلبسها لباس التراكيب الصحيحة .

ومن ذلك قوله على لسان الأم في " العسل المر " : " أطرقت
الأم إلى الأرض لحظة متفكرة ثم رفعت رأسها وقالت : - شوفى يا ست
أمينة " (ص ١٠) .

ويقول أيضا بلسان الراوى : " احتضنت أمها وباستها وقالت
..... " (ص ٦) .

وفى " التمثال " يقول بلسان " رانيا " تهدي صديقتها " ابتسام
" بعدما شب حريق فى بيت المثل فظنت أن تمثالها المصنوع من
الشمع قد التهمتته النيران : " على أية حال نحمد الله على سلامتك أنت ،
أما التمثال ففى ستين داهية ، ما فائدة تمثال لن تستطيعى شراءه ؟ لقد
أخذ الشر وساح " (ص ٣٢٤).

على هذه الحال حاول " يوسف عز الدين عيسى " أن تكون
لغته بين الفصحى الصحيحة والعامية المصححة ، بما يتمشى مع
شخصياته ، وما كانت عليه من مستوى فكرى وثقافى واجتماعى ،
ورأينا على طول هذا الفصل والسابق عليه أنه يجعل شخصياته هى
التي تنطق بمنظوره ، ويحملها أفكاره ولا يتدخل هو إلا نادرا جدًا .

علاقة التلازم بين السرد الوصفى والزمان والمكان :

يعد كل من الزمان والمكان من أهم العناصر التي تسهم فى
تشكيل البناء الروائى ، لا يقل أحدهما فى دوره عن الشخصية وغيرها
من عناصر البناء المتكاملة ، وهو عنصر مركزى فى تشكيل العمل
الروائى ، ولا يجوز الفصل بين الزمان والمكان من ناحية وبين
الشخصية أو اللغة أو الحدث من ناحية أخرى ، فكلها عناصر مرتبطة
ارتباطا عضويا ، وإذا كان كل من الزمان والمكان يرتبط بعناصر
القصة الأخرى فإنهما - بصفة خاصة - يلتزم أحدهما بالآخر لا يكاد
ينفصل عنه ، ولا أظن الدارسين يفصلون بينهما إلا لتسهيل عملية
الدرس .

وقد ظهرت أهمية الزمان والمكان فى الرواية الحقيقية على
وجه الخصوص لما كان لهما من أثر بعيد فى البناء الروائى وثبوت
العلاقة المتشابكة بين هذين العنصرين وغيرهما من الأدوات التي

يتشكل من خلالها البعد الدرامى ، وقد أدى إلى هذا الدور الكبير الإحساس العصرى بتراكم الزمن وتعدد القيم فى عالم البشر ، لهذا كان دور هذين العنصرين بارزا فى الرواية الحديثة ، " فإن عالمها خاص متميز سواء من حيث الزمان أو المكان ، ويحرك شخصياتها كل ما يحرك البشر فى حياتهم من تناقض وصراع وإحساس بوطأة الزمن وتعدد العلاقات الإنسانية " (٢١) .

فالعلاقة التى تحكم كلا من الزمان والمكان وغيره من عناصر التشكيل الروائى الأخرى علاقة تلازم وتوحد وتداخل بينهما من ناحية ، وبين عناصر القصة الأخرى من ناحية ثانية ؛ فمن المسلم به أن الرواية تحكى أحداثا تقع من شخصيات ، فلا بد أن يكون هذا واقعا فى حيز مكاني محدد وغير محدد واقعي أو خيالي ، وإطار زمني يتمثل فى الزمن الداخلى ، وهو زمن وصف الأحداث فى العمل الروائى ، وليس من شك فى أن تحديد المنظور - موضوعيا أو نفسيا - يؤثر فى كل من الزمان والمكان فى العمل الروائى ، كما يساعد فى التركيز على حضور الشخصية ، مما يقيم تلاحما وتوافقا بين مستويات المنظور المختلفة .

وإننا إذا نظرنا إلى " أدب يوسف عز الدين عيسى " وجدنا أكثر من صورة لتشكيلات الإيقاع للزمني ؛ فنجده - أحيانا - يجرى على أساس الالتزام بالتسلسل الزمني للأحداث ، لكننا نجده يكسر هذا بكثرة تاركنا (لحظة الصفر) - الحاضر راجعا إلى الوراء مصورا الزمن السابق على زمن الحكى معتمدا على الاسترجاع ، ثم نجده أحيانا آخرى يقفز إلى الأمام معتمدا على (مفارقة الاستباق) ، وهذه المفارقة الأخيرة هى الأكثر انتشارا فى روايات " يوسف عز الدين عيسى " .

ولا شك أن الاسترجاع يغلب فى النص على الاستباق فى الرواية الواقعية ، بينما تزداد أهمية الاستباق فى الرواية الجديدة ، فلقد أصبح الراوى ينتقل بين الأمس واليوم وغد دون تمييز " (٢٢) .

وفى مفارقة الاسترجاع تستدعى إحدى شخصيات العمل الروائى حادثة ما لها علاقة بزمان الحكى الحاضر وأحداثه التى تثيرها فى نفسها الشخصية ، وهذا الاسترجاع يوقف الزمان الحاضر ويعود بالذهن إلى الوراء .

ففى " العسل المر " توقف الخادمة " بركة " زمن الحكى عند نقطة الصفر لتستدعى مع " نظاجة " ما كان من أمر سيدتها ، وترجع بنا إلى زمن بعيد " فى إحدى الليالى من سبع سنوات " إذ رأت سيدتها تحمل فانوسا كبيرا به شمعة مضيئة وتقرب نحو البوابة ، فأدخلت رجلا الغرفة التى بجوار البوابة ، وبعد ساعة خرجت وهى تسحبه من ذراعه قتيلا متجهة نحو البادروم " من هو هذا الرجل ؟ ولماذا فعلت به هذه القفلة ؟ لا أحد يدري غير ربنا وهى " ص ٦١ ، ٧٠ ، ٧١ .

ومن ذلك تلك الذكريات التى تداعت على ذهن " ممدوح " وهو عائد بعد اتفاقه على شراء التمثال الذى يصور النموذج الذى كان يبحث عنه فى خياله ، وهو يصور بهذا الاسترجاع لحظة فرحة وسعادته التى تشبه ما هو فيه الآن ؟ فهو الآن كعصفور يصفق بجناحيه نافضا قطرات الندى فرحا ومرحا ، وهذا استدعى إلى ذاكرته ما كان يلقاه من سعادة أيام الطفولة ليلة العيد ليهنأ بالعيدية والهدايا ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

وفى " عين الصقر " يزدحم الماضى المتراكم فى رأس " عين الصقر " قافزا إلى بؤرة الشعور فى أثناء رجوعه بالقطار إلى مدينته بعد إنهاء الدراسة فى كلية الطيران ، والكاتب يصف تلك الحال ببراعة

ويمزج بين الزمن الحاضر وتلك اللحظة التي تسترجعها الشخصية ،
فيلاحظ أعمدة التليفون وهي تجرى عكس اتجاه القطار " . التي تبدو
وكانها تجرى إلى الخلف كتوالي الأيام التي تندفع في كل لحظة نحو
الماضي .

وقد توالى هذه الذكريات على ذهنه بلا ترتيب تواليا عشوائيا ،
فينتقل في ذكرياته بين "خوخة " عندما ذهب معها إلى مدينة الملاهي ،
وأحد أساتذته الذي استحضر صوته : " أنت أنبغ طيار أنجبته الكلية يا
" عين الصقر " ، مبروك ترتيبيك الأول " ص ٣٨١ .

ونلاحظ أن الكاتب يربط بين لحظة الزمن السردي - نقطة
الصفحة - وبين لحظة الاسترجاع بأن يترك خيطا رفيعا من شعاع يربط
بين الحاضر والماضي؛ من ذلك أنه يرجعنا إلى الماضي عن طريق
الحوار على لسان الشخصية ، ثم يقف الزمن قليلا - لكن في إطار
الحوار نفسه - ليعود إلى الماضي، وقد يأتي هذا الاسترجاع عن طريق
السرد الوصفي فيربط فيه الراوى - الأنا الثانية - بين اللحظتين بإشارات
خفية وسريعة .

يؤكد هذا ما نجده في "الرجل الذي باع رأسه" حيث نرى "
رمزى " ينتقل إلى " شقة " جديدة فاخرة في مكان راق بعدما حصل
على ثمن رأسه ، وهنا يرى حلما " مفزعا " ثم يستيقظ منه ، وتبدأ
لحظة السرد الحالية مرة أخرى ، فيشرب فنجانا من القهوة ، وينظر من
النافذة ليستقبل نسمات الصباح الرقيقة لكنه وجد المدينة خالية فسكانها
مازالوا نائمين، ولا يخفى ما في هذا من إسقاط على نفس رمزى إذ هو
وحيد غريب لا يحس في وجدانه أمنا وإطمأنانا .

لذلك حاول رمزى أن يهرب من حاضره الكئيب الموحش إلى لحظة ماضية يستحضرها من ذاكرته ، فيتذكر القرية والأهل والمدرسة والأسرة الصغيرة ، لكنه ينهى تذكره بالوحدة أيضا .

وهنا يأتى دور الكاتب فى الربط بين هذه اللحظة الآنية ولحظات استرجاع الماضى فيصف لنا هذه اللحظات وصفا سردياً مستخدماً فيه الفعل الماضى - كان وتذكر - مما يساعد على تقوية الصلة بين المتلقى والحدث الروائى سواء أكان حاضراً أم ماضياً ، وحتى يثبت أن توقف الزمن السردى عند نقطة الصفر ليس خروجاً على البناء الدرامى العلام وخط الحكى المستمر وحركة الأحداث ، " تذكر عندما كان طفلاً عندما كان يعيش فى إحدى القرى مع والدته وأخته الصغيرة وعندما كان يذهب إلى المدرسة وكان يعبر شريط القطار ... وتذكر عندما أوشك القطار أن يدهمه كان الضباب يخيم على الطريق .. وتذكر عندما استيقظ من نومه فى أحد الأيام فرأى منزلهم يموج بكثير من الشر ، وعلم أنه لن يرى والده بعد ذلك اليوم ... وتذكر عندما ظهرت نتيجة الشهادة الابتدائية ... وتذكر ليلة وفاة أمه .. كان متفوقاً فى دراسته يحب قراءة الكتب .. وتذكر يوم وفاة أخته .. ثم يوم ركب القطار لأول مرة فى حياته ليستقر المقام فى القاهرة.. " (ص ٦٢، ٦٣) .

ثم يكمل هذا الاسترجاع فى موضع آخر من الرواية ، عندما ركب مع المخرج سيارته ليعقد له اختبار التمثيل ، فإذا بالسيارة تمر على ترعة استحضر بسببها صورة الترعة التى كانت فى قريته، فيصور جانباً من نفس رمزى الخائف المتوجس ، إذ يتذكر تلك الترعة

التي جلس عليها يبكي أمه الميتة ، وأمره في الزمن الحاضر أصعب إذ إن هذه التربة أكبر من تربة قريته التي يستحضرها .

ثم يعقد الكاتب هذا الربط بين لحظة السرد الوصفية في زمن الحال ولحظة الاسترجاع ، فتمنى أن لو كانت أمه حية لتدعو له بالنجاح في الاختبار كما كانت تفعل وهو في المدرسة كل صباح ، هذا وإن كنا رأينا في ذلك المستوى الأول من استخدامات الكاتب الزمن السردي ، فالآن نشير إلى المستوى الثاني من هذه الاستخدامات وهو مفارقة الاستباق أو استشراف المستقبل ، ويعني بهذا تداعي الأحداث المستقبلية أو اللاحقة التي لم تقع بعد في زمن السرد الذي يمثل النقطة التي يدور فيها الحدث الحاضر ، وهو بهذا " يحقق قفزة متقدمة على حساب الأحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر إلى المستقبل " (٢٣) .

قد يكون هذا الاستباق للأحداث واستشراف المستقبل في أدب " يوسف عز الدين عيسى " عن طريق بعض الإشارات التي تقع من خلال مجريات الأحداث ، وتكون مقدمة أو إشارة لما سيجري بعد ذلك ، ففي " الأب " يأتي مشهد شجار " منصور " مع " عيال الحارة " لينبئ عن أنه سيكون شخصية غير سوية ، أو غير متوائمة مع المجتمع ؛ فهو يتشاجر مع أقرانه يضربهم ويضربونه ، ويخبر أمه وهي تعاتبه أن الخلاص يكون بالرحيل من هذه " الحارة " والبعد عن هؤلاء " العيال " صه ، كما أن لعب " منصور " مع أخط الأقران في مقابل عناية أخيه " خالد " بالدراسة ينبئ عما سيحدث بعد ذلك ؛ إذ يدخل " منصور " " السجن " ويتخرج أخوه " خالد " في كلية الهندسة .

أما " منصور " فسرقة " البلى " من الأولاد والقروش العشرة من أمه والساعة من صديقه ، والقروش العشرة التى يضعها أخوه فى جيب أبيه ، كل هذا كان مقدمة طبيعية لسجن بعد طعنه أستاذ له لافترائه عليه أنه السبب فى رسوبه .

ومن هذا الاستباق ما جاء به " أمين " ابن الأستاذ " عبد العال " ليخبر الأب من أن " منصور " سوف يقتل أباه ص ٥٦ . وما نلث إلا أن نرى " منصور " مقبوضا عليه بسبب الشروع فى قتل الأستاذ " عبد العال " ص ٥٨ .

ومن ذلك أن يخبر على لسان إحدى شخصياته ميعادا مستقبليا محددًا ثم يتحقق هذا الميعاد؛ كما حدث عندما رأى " خالد " " سندس " لأول مرة فى مرسوم أبيه ، وعلم أنها ستأتى مرة أخرى " يوم الثلاثاء القادم الساعة الرابعة .. فراح ينتظر هذا اللقاء وفى الميعاد وجد السيارة تقف أمام الباب ص ٧٠ .

وقد تكرر الأمر نفسه عندما دعته لزيارة بيتها .. غدا فى الساعة الثامنة مساء فراح يستعد لهذا اللقاء أيضا وقد تجاذبه عدد من الصراعات النفسية حتى لقيها فى الميعاد المحدد ص ٨٠ .

وهناك وسيلة فنية أخرى استطاع بها " يوسف عز الدين عيسى " أن يصف الحدث الروائى المستقبلى ، أعنى بها الحلم ؛ ففى معظم رواياته يستبق الزمان بحلم يرصده على لسان شخصياته ، ولا يكاد يجد عنثا كبيرا بعد فى تفسير هذه الأحلام ليتنبأ بما سيحدث فى الزمن المستقبل الذى سيقع بعد زمن السرد .

من ذلك فى رواية " الأب " هذا الحلم الذى يراه " خالد " وهو ما يزال صبيا :

" رأى نفسه أمام الفرن يسيل عرقه ، وبغته اندفع من فتحة الفرن تيار قوى من الهواء أطاح به إلى أعلى ووجد نفسه وقد فقد السيطرة على الحركة والاتجاه ، وبدأ يدور فى دوامة هوائية شاعرا بدوار عنيف . امتدت نحوه يد أمسكت بيده ، وجدها يد الطفلة أمينة ، فانطلقا معا طائرين فى خط مستقيم نحو عش ضخم بين فرعين عند قمة شجرة عملاقة . حاولا الهبوط من العش ولكن فوجئا بوجود حداة ضخمة قابضة فيه ينبعث منها فحيح أفعى ، انقضت عليه وجذبتة إلى العش ، وتحولت إلى أفعى هائلة التفت على جسده ، وأخذت تضغط عليه فأخذ يصرخ مستغيثا . بغته اختفت أمينة وحل محلها منصور وفى يده سيف ، بتر به رأس الأفعى التى تنثر منها الدم ولوث ملابس منصور رأى خالد أباه يسرع مهرولا فى الفضاء بشكل حلزوني ويهبط فى العش حاملا تحت إبطه صورة غير واضحة المعالم ، وضع الصورة فى العش واحتضن ولديه ودموعه تسيل من عينيه وكأنها تندفع من صنوبرين ويثن أنينا خافتا حزينا ، فبكى " خالد " وأخذ يربط على ظهر أبيه . ص ٤٤ .

فبجهد غير كبير يستطيع القارئ تفسير هذا الحلم ليصل إلى الأحداث المستقبلية فى الرواية ، فالفرن الذى ذكره فى الحلم يمثل رغباته الساخنة التى تموج بها نفسه سعيا إلى الراحة فى الحياة ، والبعد عن المشقة التى رآها أبوه وأسرته ، والكاتب يربط هذا الاستشراق بلحظة السرد إذ كان " خالد " يعمل فى الفرن بعد خروجه من المدرسة.

والاستشراق هنا تنبؤ قريب المدى وتنبؤ بعيد المدى ، والنوعان يتحققان فى هذا الحلم ؛ فبعد انتهاء هذا الحلم بقليل يأتى السرد

الوصفى بما جرى لـ " خالد " من مرض وإعياء شديدين ، وهذا استشراف قريب ، أما البعيد فيتمثل فيما سيحدث بعد سنين عندما يتزوج من سندس .

والدوامة التى أخذته فى الحلم هى حيرته بين حبه الأول للطفلة " أمينة " فى شكل يد حانية ترتفع به إلى عش الأمان فوق أعلى الشجرة ، و " سندس " التى تمثلت فى شكل أفعى ضخمة ، أو حداة ، تلفه وتضغط عليه بقوة ، وهو يعنى بهذا كله زواجه من " سندس " التى اختطفته من " أمينة " وراحت تضغط عليه نفسيا حتى دمرته . والسيف الذى يحميه من " منصور " فى يده يتحول فى المستقبل السردى إلى مسدس يقتل به " سندس " - الأفعى - . وكما ظهر أبوه فى المشهد الحلمى يظهر كذلك فى المشهد السردى المستقبلى بين ولديه .

وبهذا استطاع الكاتب أن يجمع ثمانين صفحة تقريبا من روايته كثفها فى هذا الحلم ص ١١٥ ، ١١٢ . ومن ثم يقوم الحلم بدور النبوءة " و دور النبوءة فى المأساة من صميم عوامل الإثارة الشعرية ، لأنه يتصل بالمناطق الخبيثة المستترة وراء الغيب ، ويشير إلى طموح الإنسان الكونى للارتباط بالمجهول ومحاولة استكناه سره ، وهو فوق ذلك من أقوى الدلائل على تذبذب الإنسان الشجى بين اليأس والرجاء ، وبلوغ الوهم فى وعيه أقصى حالته من الفاعلية المتجسدة المحركة " (٢٤) . ومن ذلك فى " العسل المر " التى امتلأت بهذه التقنية فى استباق الزمن ، من ذلك الحلم الذى رآته " سوسن " من أنها جالسة مع " هشام " ، وإذا بأماهما تسداهما فى هذه الجلسة بحديقة القصر فتبتسم وتعجب بالشاب . ص ١٤٩ .

وهذا الحلم على الرغم من أنه غير عادى فإن الكاتب يزوج به فى البناء يشير إلى حادثة هنى فى الحقيقة غير عادية ، مثلها فى ذلك مثل الحلم نفسه ، إذ ستتظاهر أم " سوسن " بعد ذلك بأنها موافقة على الزواج . ص ١٦٨ .

ومن ذلك أيضا أحلام الأم التى تتراكم متتالية فى ليلة واحدة وتكرر مرات ومرات ، تتمثل فى أنها ترى نفسها فوق جدار عال لا تستطيع النزول من فوقه ، وقد ترى نفسها أنها ذاهبة إلى إحدى الحفلات وتكشف فى الطريق أنها حافية القدمين ، أو ترى أنها تتركب مصعدا يتوقف بها بين طابقين ولا تجد من ينجدها . ص ٢٠٥ .

وهذه الأحلام كلها تعد استشرقا لما سيحدث لهذه المرأة فى المستقبل السردى ؛ حيث تضيف عليها الحلقة ويواجهها ضابط الشرطة بكل جرائمها، وتضيع منها ابنتها بالزواج من " هشام " ويعود زوجها الذى هربت منه وسلبته ماله ، فكل من حولها يبعث إلى الحياة من جديد وهى تموت بين أيدي الشرطة.

وفى " التمثال " ترى حلم " ابتسام " الذى يلخص المستقبل السردى ، إذ وجدت نفسها جالسة القرفصاء فوق جدار ضيق مرتفع ذهبى اللون ، لا تعرف كيف تسلقته ولا كيف تهبط منه ، تنبعث من سطحه أشعة الشمس ، فينبعث منه بريق مبهر . ص ٢٧٥ . وهذا يشبه ا محالة ما سيحدث لها بعد ذلك فى المستقبل من زواجها من "ممدوح" ، فهى زيجة كأنها ترتقى بها السحاب الذى رآته أيضا مع الجدار ، لكنها تصطدم بواقع اليم ، أعنى به ذلك الصراع بينها وبين تمثالها ، فلا تستطيع أن تتم الحياة مع " ممدوح " ولا تستطيع أن تنسحب إذ كان - وهى لم تزل تلميذة - حلم حياتها ، وقد كانت ترى " ممدوح " أيضا فى

أحلامها إذ كانت ترى نفسها جالسة معه فى حديقة منزله ، وقد تحقق ذلك فى المستقبل السردى فعلا .

والحلم الذى رآه " ممدوح " يتمثل فى أنه رأى القمر مكسوفاً (مخنوقاً) ثم توارى القمر تماماً ، ويرى نفسه جالسا مع " ابتسام " فى حديقة بيته ، فإذا بها تمسك بحبل غليظ تخنق به التمثال ، لكنه ينزل من فوق قاعدته وراح هو يخنق " ابتسام " ثم تحول الحبل إلى أفعى فخنق " ابتسام " فسقطت فوق الأرض . ص ٣٣٦ .

وهذا هو عين الاستشراف للمستقبل بكل تفاصيله ؛ فالقمر المخنوق يكون مرة التمثال الذى حاولت " ابتسام " تحطيمه ومرة أخرى يكون " ابتسام " نفسها التى لم تستطع التعايش مع التمثال ، وهذا هو الصراع الذى استمر على طول الخط الدرامى فى الرواية بين الواقع المتمثل فى " ابتسام " والتمثال المتمثل فى التمثال ، حتى انتهى الأمر إلى سقوط " ابتسام " صرعى أمام التمثال (٢٥) .

هكذا استطاع " يوسف عز الدين عيسى " أن يكسر الملل فى رواياته باختراقه الزمن اختراقاً رجوعياً - بمفارقة الاسترجاع - واختراقاً آخر مستقبلياً - بمفارقة الاستباق - على الرغم مما بين هذين الزمناً من تناقض وتناقض فى النص الروائى ، لكن هذا التناقض من ناحية أخرى يبعث نوعاً من الحركية بين الماضى والحاضر فى اللحظة الآنية - نقطة الصفر - الفاصلة بينهما .

ومما تجدر الإشارة إليه أنه ثمة ارتباط وثيق بين ما عرضناه سلفاً - الاستباق والاسترجاع - وما يمكن أن نسميه " الزمن النفسى " أو الذاتى ، ويميل فيه الكتاب المعاصرون إلى كسر رتابة الزمن التاريخى ، لأنهم أصبحوا يميلون إلى العالم الداخلى للشخصية ، فمهما كانت

بداية العمل ومنطلقه الزمني - الاستهلال - فإن هذه البداية الزمنية قد تتغير وتوجه نحو الماضي أو الاستهلال ، أو نقطة الصفر نفسها ، وقد تتفاعل هذه الأزمنة كلها تفاعلا حادا " (٢٦) . فينتقل الكاتب من مفارقة الاسترجاع إلى مفارقة الاستباق إلى الرجوع نحو نقطة زمن السرد ، حيث يصور تلك التفاعلات الذاتية داخل نفس الشخصية ، مما يطبع الأحداث بالحركية والحيوية ، فيقوى نسيج البناء الروائي .

ولعل بيت الشعر الآتي يفسر إلى حد بعيد معنى الزمن النفسي :

نبئت أن فتاة كنت أخطبها

عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول

فالزمن موضوعي في جميع أحواله ، بل إن صورة التعامل هي التي تحيل موضوعيته إلى ذاتية ؛ لأن هذا الشهر - من الناحية الموضوعية - لا يزيد ولا ينقص عن بقية الشهور ، لكن امتناع الناس عن الطعام والشراب أثار إحساسهم بطوله " وإن فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوى إلا نفسها ، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي والقصير إلى طويل ، كما تعتمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفترات الانتصار " (٢٧) .

ويفسر " يوسف عز الدين عيسى " نفسه معنى الزمن النفسي على لسان شخصياته ؛ فالأب في رواية " عين الصقر " يشير إلى أن سرعة الزمن ليست واحدة "فهو بطيء جدا بالنسبة لناس ، وسريع جدا بالنسبة للآخرين، وتقديرنا يختلف من يوم لآخر ومن لحظة لأخرى" ص ٣٧٤ والأب ص ٦٠، ٥٩ .

وفى " العسل المر " نجد " سوسن " فى الحديقة تنتظر مقدم " هشام " تنظر فى ساعتها فإذا عقاربها لا تتحرك . ص ١٢٩ .

وإذا كانت " سوسن " تستبطن الزمن لأنها تريد أن تطير إلى السعادة فإن " ميم نون " فى " الواجهة " كان يحس بهذا البطء الشديد لدوران حركة الزمن لأنه يشقى ويتعب ويعذب بالدوران فى الطاحونة ص ٨٧، ١٠٠، ١٠١، ١٦٠، ١٦١ .

وليس من شك أن هذا الزمن النفسى الخاص بالشخصية يجسد تلك الحال المزاجية التى تكون عليها ، وهى حال خاصة جدا تخلق للشخصية عالمها المتفرد ؛ وهذا ما نراه بعينه فى شخصية " حمدى " فى " العسل المر " فهو يعيش قلبا وقالبا مع ابنته " سوسن " برغم جميع الظروف المحيطة به؛ ففى الوقت الذى اختطفته فيه العصابة ويصبح قاب قوسين أو أدنى من الموت " بدأ الأب وكأنه يسمع شيئا ما يقال وتمتم قائلا بصوت حزين : كنت أتمنى رؤية " سوسن " ابنتى ، وأخذ يجفف دموعه " ص ٢٤٥ .

وبينما تضرب الشرطة الباب ينتفض جميع الموجودين واقفين إلا " حمدى " الذى ظل جالسا محتضنا الكمان والدمية التى سنيدها إلى " سوسن " ، " فبدأ وكأنه مخلوق أسطورى نصفه طفل ونصفه رجل " ص ٢٤٦ . وكل ما يهم " حمدى " فى هذا الجو العاصف - طلقات نارية ومخدرات وشرطة ومجرمون - أن أحد أفراد الشرطة كسر الكمان و " العروسة " مفتشا عن المخدرات " فى هذه اللحظة شعر حمدى وكأنه فقد سوسن مرتين ، وغير مبال بما قد يحدث سار بخطوات بطيئة وانحنى والتقط الكمان والدمية ووضعهما تحت إبطه ضاغطا عليهما بكل ما تبقى له من قوة " ص ٢٤٦، ٢٤٧ .

إذا كانت هذه هى التقنيات الفنية التى أسهمت فى تشكيل بنية الزمن السردي فلنشرع الآن فى دراسة المكان الذى يلعب دورا كبيرا فى الرواية بصفة عامة وفى أدب " يوسف عز الدين عيسى " بصفة خاصة ؛ فالمكان الروائى عالم بلا حدود، وحيز غير محدود ، متشعب نحو سائر الاتجاهات .

والكاتب فى أثناء وصفه هذا العنصر الروائى يستحضر كل المشكلات السردية الأخرى كالشخصية والحدث والزمان ... إلخ ، والحيز المكاني من خلاله تعبر شخصيات العمل الروائى عن جميع أهوائها ، فتتشكل معه وهو أيضا يتشكل من خلالها ، لأن المكان - فى أغلب الأحيان - يؤثر تأثيرا مباشرا فى بناء الشخصية .

وفى الوقت الذى يعطى فيه بعض النقاد المكان مكانة كبيرة - لأن بيت الإنسان فى نظرهم امتداد لنفسه ، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان - (٢٨) نجد آخرين يجعلون المكان موضعا خاليا من أى دلالة ؛ فهو محض وجود موضوعى صرف ، لذا لا ينبغى إسباغ دلالة ما عليه (٢٩) لكننا نتفق مع رأى الأول ، ونقيم دراستنا للوصف الذى يسبغه الكاتب على المكان من خلاله .

فالمكان عند " يوسف عز الدين عيسى " دور كبير مؤثر فى تحريك الأحداث ، ووصف الشخصيات ورسم المنظور الروائى بصفة عامة للكاتب ؛ فعندما يصف غرفة " سوسن " لا يعنى منها بغير الجدران الوردية والأزهار الموضوعة فوق المنضدة ، مما يوحي برقة هذه الشخصية وجمالها الحالم . فى حين أننا نجد - فى الرواية نفسها " العسل المر " - عندما يصف غرفة " حمدى " الحقيبة يشيع من خلال هذا الوصف الوحدة والاغتراب ، فكل شئ فى غرفته " واحد "

يشاركه فى وحدته : " فتح باب الغرفة بيد مرتجفة والكمّان بيده الأخرى ودخلا معا . لم يكن بالغرفة سوى سرير قديم ذى أربعة أعمدة حديدية ، وفى ركن من أركانها حوض فوقه صنبور وجنبه منضدة صغيرة فوقها موقد كيروسين وكنكة قهوة وثلاث أكواب زجاجية وفنجان قهوة واحد ، بالقرب من المنضدة كرسى رخيص ، وبالعُرفة نافذة واحدة مغلقة ، فتحها " كامل " فتساقط منها تراب كثيف " ص ٢١٩ . وقد يكون وصف المنظور الروائى ذا إشارات رمزية أبعد مما رأينا ؛ كما ظهر فى " العسل المر " عندما زار " هشام " القصر وعاد وكان فى انتظاره صديقه " زكريا " الذى قال له : " إنك تبدو وكأنك عائد من زيارة مقبرة ، ولم تكن فى زيارة لبيتكم القديم " ص ٧٨ . وهى إشارة إلى المكان الذى قتلت فيه ذكريات " هشام " وماضى صباه الجميل ، وهو مقبرة لروح " سوسن " التى تحيا فيه بجسدها ليس غير . وإن كانت هذه الرموز رموزا معنوية ، فإن فيها إشارات واقعية حقيقية لواقع ملموس ؛ إذ كان بأسفل القصر موتى بل قتلى مدفونون . ص ١١٥ .

ويصف الكاتب فى الواجهة الشارع الوحيد الذى يوجد بالمدينة فيبدو فى هذا الوصف مأساة " ميم نون " التى لا نهاية لها فهى ممتدة امتداد الشارع اللانهائى ، وهو يحس أن حياته لا قيمة لها إذ عاش ومات دون الوصول إلى الحقيقة ، وهذه هى الحال نفسها التى تبدو عليها أشجار ذلك الشارع التى لا تثمر ، والقصة التى يعيشها " ميم نون " بأسرها تكاد تكون خيالية أسطورية كما يبدو ذلك الشارع ص ٩ . وعندما يصف بيته الذى يراه " ميم نون " نفسه لأول مرة يلفت نظره الأشجار الصغيرة حديثة الغرس وكأنها بداية رحلته فى الحياة ص ١٤ .

وتبدو براعة " يوسف عز الدين عيسى " فى وصف المكان فى المشهد الطويل الذى وصف فيه بيت الرجل الغريب المجهول الذى دعا " ميم نون " لزيارة منزله دون أن يراه ؛ فلما كان الرجل مجهولا بالنسبة لـ " ميم نون " صور الأشجار التى توجد بحديقة المنزل بالارتفاع الشاهق الذى يحجب رؤية البيت ص ١٢٧ . وفى مزج رائع بين وصف المكان ووصف الزمن النفسى يصور لنا رحلته الطويلة داخل البيت حتى يصل إلى هذا الرجل ، فيقطع ممرات طويلة تتلاقى أغصان أشجارها وتتشابك ، وكأنه ينبهنا إلى رابطة الزواج التى ستربط بينه وبين الفتاة التى تصاحبه - خادمة الرجل الغريب - ثم إن تشابك هذه الأشجار جعل الممر أشبه بالنفق المظلم ، وفى هذا إشارة لما سيلاقيه من عناء الزواج بعد ذلك من تلك الفتاة . ثم ذهب به هذا الممر الطويل إلى بهو متسع ، فى جانب منه سلم ، وظل يصعد السلم مدة طويلة جارا رجله بمشقة - إنه سائر إلى مجهول - " وتعجب " ميم " كيف يكون السلم بهذا الارتفاع على حين أن المنزل كما رآه من الخارج لا يرتفع لأكثر من طابقين عاديين " ص ١٢٧ .

وبعدما أفاض فى هذا الحدث دون توقيف للزمن - فهو وصف ديناميكى لا جمود فيه ولا توقف - دعاه الرجل الغريب إلى تناول الغذاء ، وإذا بالطريق إلى الطعام - بالرغم من أنه فى الطابق الأرضى - قصير سريع المنال : " فتح " ميم " الباب الذى أشار نحوه الرجل ، ودهش عندما رأى سلما خشبيا لامعا مفروشا بسجادة خضراء ، ولم يكن هو السلم المرتفع اللانهائى الذى صعد عند حضوره ، بل سلما عاديا لا يرتفع إلى أكثر من طابق واحد ولا يستغرق هبوطه أكثر من دقيقة " ص ١٣٥ .

وهذا هو التداخل الرائع والتشابك الجميل الذى عقده " يوسف عز الدين عيسى " بين كلا المنظورين ؛ الزمان والمكان .

ويقترّب من هذا ما كان من أمر " رمزى " فى " الرجل الذى باع رأسه " عندما أخذ ثمن رأسه وأمسك بالجنيّات الألفين ، فإذا به يرى الشارع على هيئة لم يره عليها من قبل ، هذا بما يتمشى مع حاله النفسية الفرحة السعيدة ؛ فرأى الأشجار الجميلة على جانبي الشارع ، وأحس ناحية الناس كلهم بحب عميق دفعه إلى الرغبة فى احتضانهم جميعا ، ورأى السماء بلونها الأزرق الذى كأنه لم يره من قبل ص ٢٣ .

وهذا يختلف - كليا وجزئيا - عن أول مشاهد هذه الرواية وصف فيه المكان وكانت نهايته محاولة الشنق ؛ فالغرفة مظلمة لا يشاهد شيء من محتوياتها ص ٥ .

ويعد الجزء الخلفى من المدينة فى رواية " الواجهة " من أهم المواضع التى وصف فيها " يوسف عز الدين عيسى " المكان وصفا توظيفيا ترميزيا مكثفا ، إذ يشير به إلى الجزء الخلفى من النفس الإنسانية ، أو الجزء الكامن فيها ، أو اللا شعور بما يحويه من رغبات مكبوتة ، ونزعات شهوانية ، والوقوع فى المحرمات ، بل السعى إلى فعلها .

فإذا كان الإنسان الواعى يشبه واجهة المدينة ، وهو الشارع الوحيد الموجود بالمدينة منمقا منسقا نظيفا لا خطر فيه ولا جريمة ، " فإن اللا شعور والرغبات المكبوتة - بما تحويه من موبقات وشرور - هى نفسها الجزء الخلفى من المدينة الذى يصفه بقوله : " كان أول ما شعر به " ميم نون " فى هذا الجزء الخلفى الروائح الكريهة التى تفوح من مصادر مجهولة ، ورأى الشوارع طويلة ملتوية ، والأرض ملوثة

بالوحدل والقاذورات ، سار فى أحد تلك الشوارع باحثا عن زوجته ، كانت المساكن على الجانبين قديمة رثة ، وشرفات متداعية . ظل سائرا حتى وصل إلى ميدان يتوسطه مستنقع قذر ، وأبصر على ضوء الفجر رجلا شبه عار يسير خلفه فشرع بالخوف وأسرعت دقات قلبه ... " ص ١٩٢ . فى هذا المكان القذر الملئ بالمستنقعات والروائح النتنة ، العرى هو السائد والفاحشة هي المسيطرة ، حتى المباني تبدو عارية بطوبها الأحمر العارى بلا طلاء ص ١٩٤، ١٩٥ . فالكاتب - بذلك - يصور تلك الكوامن والنزعات النفسية ، وهي تجد طريقا آخر تعبر به عن نفسها ، لأن الكبت مهما وصل من قوة وسيطرة فإنه لا يستطيع أن يمسح هذه النزعات والكوامن النفسية من السير فى طريقها الطبيعى ، ومنع الكبت هذه الرغبات لا يقضى عليها تماما " بل إنها تظل متحفزة للظهور ، لكنها تبقى مختفية فيما يسمى باللاشعور " (٣٠) .

وقد فسر " يوسف عز الدين عيسى " نفسه على لسان شخصياته هذه الرغبات الكامنة فى اللاشعور ومدى صراعتها مع الوعى والانتباه ؛ فالقاضى فى الجزء الخلفى من المدينة يخبر " ميم بون " الذى يأتى إلى الجزء الخلفى من المدينة لبحث عن زوجته : " كل من يجئ هنا جاهل يعود إلى الواجهة من تلقاء نفسه ، معظم الناس لا يبقون فى هذا الجزء الخلفى طويلا ... واذهب إلى منزلك بالواجهة ستحضر لك زوجتك ويعود لك طفلاك دون حاجة للبحث عنهم ، إنهم يعرفون طريقهم جيدا " ص ٢١٦ .

وقد برع " يوسف عز الدين عيسى " فى وصف هذا الجزء الخلفى من المدينة ، أو النفس ، معتمدا على وصف المكان وما يحمله من إحياءات ؛ فكل ما فى هذا الجزء الخلفى من المدينة من أماكن قديمة

متهالكة آيلة للسقوط كما سقطت بالفعل نفوس البشر الذين يهربون إلى الجزء الخلفى من المدينة .. فالمكان هنا مرآة الأحداث ؛ هذا هو " ميم نون " يحمل " فتاة المطعم " وهى شبه عارية على كتفه ، فيسبغ الكاتب هذا السقوط على الجسر الذى يعبر النهر ويبدو متهالكا على وشك الانهيار ، ثم يشير إلى أن السقوط يكره عليه الإنسان أحيانا لأنه كامن فى اللاشعور : " فدفعه الرجل دفعة قوية نحو الجسر وقال لابد أن تعبر الجسر " ص ٢٠١ .

هكذا رأينا " يوسف عز الدين عيسى " يصف الزمان والمكان بوصفهما من أهم عناصر التشكيل فى البناء الروائى ؛ فلا نحس معه بالملل فى السرد الزمانى ، إذ يكسر هذا بالاسترجاع مرة وبلاستباق مرة أخرى ، كما يربط القارئ بأحداثه وشخصياته معتمدا على الزمن الذاتى ، كما برع - على النحو الذى رأينا - فى وصف المكان وصفا يجعله محركا أساسيا للحدث الروائى من ناحية ، ومن ناحية أخرى يجعله انعكاسا ومرآة تنعكس على صفحاتها أحداث العمل الروائى .

هوامش الفصل الثالث

١- د . جابر عصفور : زمن الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ١٨، ١٩ .

٢- انظر إيمان عبد الفتاح : عبقرية الفن الروائي عند يوسف عز الدين عيسى ، مجلة الكلمة المعاصرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ع ٥٤ ، يوليو ١٩٩٨م ، ص ٦٦ .

٣- B.Uspenski, A poetics of composition, trans. V. Zavarin, ١٩٧٣. P.١١

٤- راجع ريجارب هينكل : قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، آفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ت. د . صلاح رزق ، ١٩٩٩م ، ص ٢١٦ .

٥- B.Uspnki, A poetics of composition P.٨

٦- يوسف نجم : فن القصة ، دار الثقافة ، بيروت ص ١٠٣ .

٧- ريجارب هينكل : ت. صلاح رزق ، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير ، آفاق الترجمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م ، ص ٢٣٣ .

٨- السابق ص ٢٤٠ ، ٢٤١ .

٩- طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، دار المعارف ط ٢ ١٩٨٤ ، ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ .

١٠- السعيد الورقى : اتجاهات الرواية المعاصرة ، ص ٧٦

- ١١- عبد الرحمن العيسوى ، سيكولوجية المجرم ، دار الراتب الجامعية ١٩٩٧ ص ٤٩ ، وراجع حامد عبد السلام زهران ، الصحة النفسية والعلاج النفسى ، عالم الكتب ط ٣ ، ١٩٩٧ ، ص ٥٤٣ .
- ١٢- عبد الرحمن العيسوى : سيكولوجية المجرم ، ص ٨٣ ، ٨٤ .
- ٩- عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، دار العودة بيروت ط ٤ ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٤ .
- ١٣- محسن جاسم الموسوى : الرواية العربية النشأة والتحول ، ص ١٤٥ .
- ١٤- راجع عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد ، ص ٥٦ .
- ١٥- السابق ص ٥٤ .
- ١٦- السابق ص ٨٧ ، ٩٧ .
- ١٧- مجلة الكلمة المعاصرة العدد الخامس يوليو ٩٨ ص ١٢ .
- ١٨- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ ص ١٥٨ ، ١٥٩ .
- ١٩- عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية دراسة مقارنة فى الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ص ٢٠٠ .
- ٢٠- راجع رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب د. ت. ص ١١٧ .
- ٢١- طه وادي : دراسات فى نقد الرواية ، ص ١١٣ .
- ٢٢- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٣٩ .

- ٢٣- أبو ناظر موريش : الألسنة والنقد الأدبي فى النظرية و الممارسة ،
دار النهضة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٩٦ .
- ٢٤- صلاح فضل : شفرات النص دراسة سيولوجية فى شعرية القص
والقصيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ٣١٢ .
- ٢٥- انظر كثيرا من نماذج هذه التقنية "عين الصقر" ص ٣٨٠ ، ٣٨١ ،
والواجهة ص ٤٥ ، و"الرجل الذى باع رأسه" ص ٦٠ ، ٦١ ،
٧٧ ، ١٧٤ ، ٢٢٣ ، ٢٢٩ .
- ٢٦- راجع نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية
الحديثة ، النادي الأدبي ، الرياض ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .
- ٢٧- عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد :
ص ٢٠٥ .
- ٢٨- راجع رينيه ويلك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ت. محيى الدين
صبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٢٣١ .
- ٢٩- راجع آلان روب جريه : نحو رواية جديدة ، ت. إبراهيم
مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، د. ت. ص ٢ .
- ٣٠- راجع عبد العزيز القوصى : أسس علم النفس ، القاهرة ، ١٩٦٠ ،
ص ٢٦٧ .

الفصل الأول:

٣	مدخل إلى النثر العربي الحديث (القصة والرواية - المسرحية والمقال)
٥	- القصة والرواية
٩	- عودة الروح لتوفيق الحكيم
١٠	- ثلاثية نجيب محفوظ
١٠	- رواية إني راحلة ليوسف السباعي
١١	- رواية الواجهة ليوسف عز الدين عيسى
١١	- القصة القصيرة
١٣	- المسرحية
١٣	- أوجه الاتفاق والاختلاف بين المسرحية والقصة
١٦	- اللغة والحوار في المسرحية
١٨	- فن المقال
١٩	- أقسام المقال:
١٩	١- المقالة الذاتية:
١٩	أ- المقالة الشخصية
١٩	ب- مقالة النقد الاجتماعي
٢٠	ت- المقالة الوصفية
٢٠	ث- وصف الرحلات
٢٠	ج- مقالة السيرة
٢١	ح- المقالة التأملية
٢١	٢- المقال الموضوعي
٢٢	- منهج كتابة المقال الموضوعي
٢٢	١- المقدمة

- ٢٢ - العرض أو صلب الموضوع
- ٢٢ - الخاتمة
- ٢٣ - نماذج من المقال الاجتماعي عند أحمد حسن الزيات
- ٣٠ - الشعرية في نظرات المنفلوطي
- ٤٣ - هوامش الفصل الأول

الفصل الثاني

- ٤٥ إبراهيم أصلان في روايته "عضاير النيل"
- ٤٧ - مدخل
- ٥٠ - التداخل الزمكاني
- ٥٢ - الشخصية المسطحة والحبكة
- ٥٦ - وظيفة المكان العاكس
- ٦٥ - وصف المكان
- ٦٨ - موت المكان
- ٧٤ - أسطورة المكان
- ٧٦ - بطولة المكان
- ٨٠ - هوامش الفصل الثاني

الفصل الثالث

- ٨٥ المنزع الوصفي عند يوسف عز الدين عيسى:
- ٨٧ - مقدمة
- ٩١ - دور الوصف في رسم الشخصية
- ١١٥ - علاقة التلازم بين السرد الوصفي والزمان والمكان
- ١٣٤ - هوامش الفصل الثالث

تم بحمد الله

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية



الناشر
دار الوفاء للنشر والطباعة والتوزيع
٥٩ ش محمود صادق متفرع من الميسري سیدی بشر - الإسكندرية
تليفون: ٥٤٤٨١٠ / ٥٤٤٨١١ - الإسكندرية